

أقوال مأثورة

- سيجموند فرويد : الأنا يحارب في جبهتين : يدافع عن وجوده ضد العالم الخارجي الذي يهدده بالقضاء ، وضد العالم الداخلي الذي يرهقه بالرغبات المفرطة . ويتخذ نفس وسائل الحماية ضد كل من هذين العالمين .
- كارل يونج : النفس كالجسم في سلوكها ، ولها خصائصها الفسيولوجية وتركيبها التشريحي .
- إذا كنت أريد أن أفهم إنساناً ، فلابد أن أضع جانباً كل المعلومات العلمية من الشخص العادي ، وأتجنب كل النظريات ، وذلك لأتخذ كلية اتجاهاً جديداً غير متعصب .
- من الأمور المعروفة اليوم في ميدان الطب ، أن مهمة الطبيب لا تقوم على علاج مريض مجرد ، بل على علاج شخص مريض .
- كلما زادت جمهرة الناس ، أدى ذلك إلى إهمال متزايد للفرد .
- إن تاريخ العالم في جلوده قصة حب .
- ستانلي هول : لا يوجد شيء يمكن أن يسمى فناً « موضوعياً » خالصاً ، فذلك نشاط الكاسيرا ، والفوتوغراف .
- حينها نتقمص ، فإننا « لا تشكل أنفسنا وفق » نمذج خارجي ، إنما نصنع هذا النمذج ، باتجاهه ، وصحته ، ودكاته الابتكاري . كما لو كانت هذه الأشياء على وهي تقور وتتردد .
- إن كل أشكال الفن في أساسها أشكال العلم ، وكل ما يوجد في الأحلام حينها تكون مضطجعين في ثبات ، يتم أيضاً في فنتا .

- أوسكار وايلد ● إن الرعب من المجتمع وهو أساس الأخلاق . والرهبة من حالو.
وهي سر الدين ، هذان هما العاملان اللذان يحكمان
- إن الجمال شكل للمعرفة ، بل لعله أسمى من المعرفة . لأنه
لا يحتاج إلى تفسير
- لماذا حتى في الحب ، ترجع المشكلة إلى أساس فيسيولوجي خالص
إن الحب ليس له صلة بمشيتنا الذاتية .
- في الحب يبدأ الإنسان دائماً بخداع نفسه . ولكنه ينتهي دائماً
بخداع الآخرين
- لتكون إنساناً طيباً ، يجب أن تكون مل وفاق مع نفسك
- إن الفن كأي نشاط آخر ، يمان من العصابة ' مارسل بروست
- إذا فرضت سلب الإنسان من رغبته الجنسية ، ومن كل شيء أرتبط
بها عقلياً ، فالتوقع غالباً أن كل إحساس بالشعر ، وكل عاطفة
أخلاقية تتمزق في حياته موئسل

المحتويات

صفحة	
١١	دليل الصور
١٧	مقدمة الكتاب
٢٣	"نصل الأول : التربية الفنية والتحليل النفسى
٢٢	مقدمة
٢٤	الشخصية المقننة
٢٤	الحكم على السلوك
٢٥	معرفةنا بالشخصية
٢٥	صعوبة الحكم
٢٦	المعايرة أساس الحكم
٢٧	التكامل ضد التناقض
٢٨	تعليل الأديان
٢٩	ارتباط التكامل بالتربية الفنية
٣٠	ازدواج النمط ، وصلته بالشخصية.
٣١	الشخص ذو الوجهين
٣٢	رسوم الأطفال وشخصياتهم .
٣٢	في النمط
٣٣	في التكوين
٣٥	في التشريف.
٣٥	في السيطرة على الفراغ
٣٧	معلم الفن كمال نفسى
٣٨	التربية النفسية من خلال الفن
٣٩	جودة النتائج لا تكن

صفحة	
٩٤	الأعمال الجمالية .
٩٥	محاولة لقراءة بعض الرسوم
١٠١	ملاحظات في دار الحفافة
١٠٣	الدلالات الفنية لرسوم أطفال ما قبل المدرسة
١٠٦	التنميس
١١٥	النزعات التركيبية والتعليلية .

١١٩ الفصل السادس : الأحلام بين التعبير الفني والتحليل النفسي .

١١٩	مقدمة
١٢٤	حل الفنان يبحث أم يجد
١٣٢	مقارنة بين ليوناردو وبيكاسو
١٣٤	تحليل فرويد
١٤١	مارك شجال
١٥٢	تحليل لأعمال فان جوخ
١٦٨	بحث مزلو
١٦٨	مميزات طابع فان جوخ في تصويره
١٧٠	الميل إلى التعاطف والإحساس بالوحدة
١٧٠	مات باحسا عن الحب
١٧٢	عبادة الشمس
١٧٢	فنسنت وڤو

١٧٤ الفصل السابع : الجنس والحياة

١٧٤	كيف يجابه الإنسان مشكلات الحياة ؟
١٧٧	ظاهرة الجنس
١٧٨	التكاثر بلا جنس
١٧٩	كيف يصبح الجنس مقددا ؟
١٨١	دافعا للجوع والجنس

دليل الصور

- ١ - صورة رمزية من رواية « شيكل ومستر هايد » ، وهي مستر هايد .
الرواية توضح حالة انقسام الشخصية مسببة مرضاً عصابياً ملازماً . والرواية
ألفها الكاتب الاسكتلندي ر . ل . ستيفنسن . مفلت بالسجين عام ١٩٣٢ ،
والصورة من الفيلم المذكور ، وتبين نصف شيكل الآخر .
- ٢ - اعتباط بقعة المبر كما وصفه المثلث السويسري « هرمان دورشاخ » .
إن شكل البقعة يمكن أن يستخدم كثير للتداعي الطليق . وفي الحقيقة إن
أى شكل غير منتظم يمكن أن يعطى وميضاً لتسليط تداع ارتباطية .
لقد كتب ليوناردو في مذكراته : « لا يصعب عليك أن تقف ملياً وتعامل في
بقع الجدران ، أو بقايا الحريق ، أو في السحب ، أو الوحل ،
أو ما شابه ذلك من الأماكن التي يمكن أن تجد فيها أفكاراً كثيرة » .
- ٣ - صيد الغزال ، صورة توضح عينة قوي الخيالات الرمزية المرتبطة بالعملية
الجينية . وهي جزء من لوحة الفنان الألماني « جراناش » ، ق ١٦ .
- ٤ - المفتاح في الثقب يمكن أن يكون رمزاً جنسياً ، ولكن ليس دائماً . اللوحة
قطاع من هيكل الكنيسة ، ق ١٥ . الفنان الفلمنكي « كامبين » .
هذا الباب قصد به تمثيل الأمل ، فالكالون يمثل البر ، والمفتاح يرمز
إلى الابتهاال إلى الله .
- ٥ - « الألبها » ، وتمثل العنصر الجنائي في لاشعور الذكر . « والألبها » ،
ويمثل العنصر الذكري في لاشعور الأنثى . وهذه الثنائية الداخلية كثيراً
ما تتمثل بطريقة رمزية في صورة الخنثى ، كما يظهر في الشكل الموضح
من ق ١٧ . مأخوذة من مخلوط كيميائي .
- ٦ - طائر زراعي أوربي عادي ، وبه لافتة مألوفة صور فيها غزال يجرى وهو
عبر السائق ويلفت نظره إلى الحيوانات التي تبهر الطريق بالعرض حتى
... شأها الصورة للفنان السويسري « إدمارد جاكوبي » ، وقد صورت
: عبر منطق كما يحدث في الأحلام ويشاهد في الطريق الزراعي

فيل ، ووحيد القرن ، وديناصور ، وخيالات لأدعيان في مقدمة الصورة .

٧- في حالات المستيريا الجماعية ، كان يطلق عليها فيما مضى الامتلاك .
رقصة بالهينزية ينتهي المياج فيها إلى أن يصوب الراقص سيفه ضد نفسه
وهو في حالة ذهول .

٨- لعبة العربات ، مكوّنة من ماركة فولكس فاجن ، للتأثير على عقلية القارئ
باستشارة خيالات الطفولة اللاشعورية ولأكرياتها . فإذا كانت تلك
الأكريات سارة ، يمكن أن ترتبط بالإنتاج وممارسته المسجلة .

٩- الدعاية الانتخابية ، أحد التأثيرات التي يتعرض لها شعور الإنسان في
المصر الحاضر . إعلان يدعو الناخبين للتصويت بنعم ، لصق على واجهة عليها
إعلانات أخرى تطالب بلا . هذه المعارضات من النوع الذي يتسبب في خلق
جو نعيش فيه ضد طبيعتنا وقوم النفس البشرية التي تعالى من عدم
الاتزان ، بخلق ظروف تمويهية لا شعورية

١٠- مثل مشهور للحلم الشائع النمن بحجم أكبر وهو رسم مستند من قصة
« أليس في بلاد العجائب » (١٨٧٧) ، والصورة توضيح أليس وقد نمت
لتملأ المنزل

١١- « آلدو واربول » ، فنان أمريكي ولد عام ١٩٣٠ . والصورة زيتية معروضة
في متحف أولبريت فوكس في بالظوبولاية نيويورك ، وهي تمثل لوزة ظن
العامة (pop art) في استخدام السلع التي تباع في الأسواق الكبرى ،
على اعتبار أنها من الأشياء التي يستخدمها الجمهور يومياً لمستوى اهتماماته .

١٢- حلم الفنان الإنجليزي « وليم بليك » ، ق ١٩ . وهو يمثل الحلم الشائع :
الطيران ، وعنوان الحلم : « يا إلهي ، كيف حلمت بالأشياء
المستحيلة ؟ »

١٣- « ليوناردو دافنشي » ، مؤاليزا . تفاصيل من لوحة المشهورة التي سجلت
الإهانة الجملة على شفتي هذه السيدة ، إنها تلك الإهانة التي كان
يتلقاها ليوناردو في حنان الأم التي فقدها في طفولته ، وأصبح يسمى

لبحث في در أعماله

- ١٤ الأطفال والمربية الصورة انعكاس لا شعورى لفكرة الطفلة عن المربية :
صخامه جسمها وأيديها . بينا الأملال صفروا ، وهذه فكرة رمزية
الفعالية ، ٦ سنوات
- ١٥ أنا معايا وردة . الرسم رمزى ، ويوضح عامل التفخيم في القبض على
الوردة ، ٦ سنوات
- ١٦ عمر في حديقة الحيوان محاط بسور يحمل فكرة تقصمية ، حيث إن
الطفل ينصور نفسه محبوساً في وضع الثمر ، ويريد أن يحقق حريته .
رسم رمزى ، ٦ سنوات
- ١٧ بابلو بيكاسو ، تحضير لوحة جورتنيكا . خروج الفنان على الوجه الأصل
بتحريفات رمزية كثيرة ، يشمر بملى الصراح الذى يعمل في لاشعوره
لإبراز الأسى والألم الذى يعانيه الإنسان من ويلات الحروب . أنظر إلى
الأصابع ، والعينين ، والأسنان ، والألف
- ١٨ ليوفاردو دافنى . دراسات تشريحية . المجموعة الملكية ، قلعة ولدسور .
يلاحظ الدراسة العلمية المتممة في تشريح العضلات ، ورسم النظام .
- ١٩ بابلو بيكاسو . « جرتروستين » (١٩٠٦) الصورة التى حاولها
الفنان أكثر من ثمانين مرة ، ثم ألغى كل فكرته وهجر مرسمه ، وبعد
شهر عاد إليه ليخلق هذه الصورة الرمزية المقدمة عن جرتروستين .
- ٢٠ بابلو بيكاسو . الحياة (١٩٠٣) . تبدو أن الإصبع المثبتة للرجل
الأمى تصرخ . بينما الخلفية توضح الحنية المفقودة ، وتبدو الأم بوجه
حزين صارم ، المقارنة بوجه العارية وجسدها المستسلمين . أما الطفل
الرضيع ، الذى هو نتاج الحب المبدع ، فيستكين في صدر الأم مشيراً إلى
الغنى الكبير الذى حدث لها ، والذى نتجت عنه هذه الثمرة الصارة .
والصورة تشبه إلى تقبل الحب على الرغم من كل شيء .
- ٢١ بابلوميكاسو . « جورتنيكا » الصورة ملونة بالزيتون التى توضح الخراب

والدمار الذى حل بقرية جورنيكا . ولتأمل الرسوم الملقاة على الأرض والى تصرخ فى هلع ، والحصان الذى يثن من التمزق ، وكلها رموز تشير بالمأساة ، لرى بجانب هذه الرموز الأخرى التى تعلى برىق الأمل : فالذراع التى تمسك بالنور ، والشمس الكهربائية المنيعة ، والنور الذى يرمز لأسبانيا ، كلها تعبيرات رمزية ، المجموعة الأولى يلوم فيها الفنان ابن البشر ، والثانية يعلى الأمل لعالم أفضل .

٢٢ - بابلويكاسو ، الاستديو (١٩٢٥) . لاحظ رأس التشال الذى يرمز إلى الأب ، والمسرح الخلفى الذى يرمز للعبة الإبن ، والأيدى التى تحطمت وهى رمز لقوة الأب التى لا تستطيع أن تمارس سطوتها على الإبن ، فتحطمت رمزاً لتحطيم القيد .

٢٣ - مارك شجال ، الموت (١٩٠٨) . تتضمن الصورة مجموعة من الرموز ، فى أشكال طبيعية ، ولكنها تشير إلى عامل : التكيف ، والتجاور المرتبطين بفجالات قريية مما يحدث عادة فى الحلم . فهناك صلة بين عازف الكمان ، وعلامة الخلاء التى ترمز لحل الأحذية ، ووضعها بالقرب من الشخص الميت الممدود وسبط الطريق ، الذى يظهر فيه الكناس بمقتته ويرمز إلى إزالة كل شيء . إن الصورة انعكاس للحالات الطفولة . لحالة الذعر التى تفتاب طفلاً يهودياً يعيش فى قرية . فالشموع ترتبط بالموت ، كما ترتبط بالليل ، وكذلك بالخوف من الخيالات التى تثير الذعر بالليل ، بل لعابها ترمز إلى رغبة شجال وأمنته فى مزيد من الضوء فى هذا المكان . إن شجال من خلال هذه الصورة ، يحاول أن يتخلص من كابوس مؤرق فى طفولته ، جمع بين أقاربه ، وأعمامه ، وشكل الميت ، فى جو مظلم ، وحياة مميته .

٢٤ - مارك شجال ، فى الليل (١٩٤٣) . تأمل الصورة وصلتها بالحلم : !
الحلال ، والقبعة التى تتعل من السماء ، والحبيبان ، والحويان الذى يظهر رأسه من عنان السماء ، والأشواء التى تسطح على الجليد الأبيض فوق بيوت القرية ، كل شيء فى الصورة يرمز إلى واقع مغلف . فالماشقان يحلمان بوحدة تجمعهما . والقبعة ، إشارة إلى المكان . لعله الحجرة التى يمكن

أن تمزلهما بعيداً عن الشارع ، ليحققا أمنيتهما ، فكأنه يحتويهما سقف
يمزلهما عن عيون الناس والكساء الأبيض يشير إلى الفرقة التي تتناسب
مع الحب ، كما أن الأبيض إشارة إلى النقاء .

٢٥ - فنست فان جويخ ، حجرة النوم (١٨٨٩) . اشتهر اللنان بوحده ،
وبحياته المتواضعة ، وبالتحليق في عالم قفر ليس فيه إلا الانزلال ،
وغرفة نومه وصف لهذا الصمت .

٢٦ - فنست فان جويخ ، المراكب (١٨٨٨) . صورة أخرى للانزلال
والمست ، حيث لاهية ، زوارق فوق الشاطئ . محطلة مقفرة ، وهي امتداد
لإحساس اللنان بالمرلة

٢٧ - فنست فان جويخ ، دراسة لشجرة (١٨٨٢) . هذه الدراسة للحياة بلا
أوراق ، حيث تجردت الشجرة من كل قسمة خضراء ، ومن كل أثر
لحياة حولها ، وهي رمز لتلك الانزالية .

٢٨ - فنست فان جويخ ، صبيحة الرجل . ما أروع هذا المثل ليوضح صراع
اليدين فوق الوجه في محاولة التناقل : ظهر مشحون ، ومقعد يظهر ملتو ،
والصورة في انواء .

٢٩ - فنست فان جويخ ، الخلاء . ما أروع هذا الخلاء كرمز لصراع الحياة ،
حيث الكلل من السير ينعكس في الحالة للثة التي آل إليها الخلاء ،
إنه يحمل شيئاً من المأساة .

٣٠ - هانز بلسار ، بوبي (١٩٣٦) . أشكال نعتية مغيرة جنسياً ، تجميع من
أجزاء العرائس في مقهى جديد .

٣١ - مارسيل دوشاسب ، عارية تنزل الدرج (١٩١٦) . الحركة الديناميكية
تتحول إلى شكل استاتيكي ، يمكن إدراكها في إيقاع متواصل .

٣٢ - مارسيل دوشاسب ، العروس (١٩١٢) . تمعد الشكل التجريدي ،
وتنوعه ، وظهور منطقية له

- ٣٣ - مارسيل دوشامب ، المرور من البكارة إلى الزواج (١٩١٢) تظهر الأشكال التجريدية متداخلة ، في محاولة لخلق شخصية خاصة بها ، بصرف النظر عن المصدر .
- ٣٤ - مارسيل دوشامب ، عجلة دراجة فوق مقعد (١٩١٣) . مرور الجسم المصنوع بحقيقته كعمل فني ، مع عرضه في وضع جديد غير مألوف
- ٣٥ - مارسيل دوشامب . موفالوزا بشارب (١٩١٩) بداية الثورة على التقاليد الكلاسيكية . بوضع الشارب رمزاً لتحطيم هذه القيود ، التي لم تعد تتناسب مع فاسفة العصر واتجاهاته
- ٣٦ - مان راي ، دوشامب في زى امرأة (روز سلفاني) (٢٠ / ١٩٢١) محاولة لمطلق ملفف . بتغيير مظهر الجنس
- ٣٧ - مان راي ، الراقصة والمبل (١٩١٦) . لقد صنع من المبل إيقاعات مختلفة وهو يتنقل بالراقصة من مكان إلى آخر ، بصورة تجريدية خالصة
- ٣٨ - فرانسيس بيكاسيا ، سيزان (١٩٢٠) . إعلان صور فيه سيزان على شكل قرد ، وهو نوع من الثورة على تقاليد سيزان ، والدعوة إلى مرحلة جديدة من الفكر الفني
- ٣٩ - مان راي ، مكواة بتواءات من المعدن (١٩٢١) . محاولة لتحطيم الشكل المألوف وتغيير مظهره المتعارف عليه ، بإضافات ملففة ، ليصبح جسماً معبراً .
- ٤٠ - رسم جندي ، الإبن في مفترق الطرق بين الأم والأب . الرسم وسيلة تفهيمية عن الصراع الذي يدور في كيان هذا الجندي ، الذي فقد حنان الأم والأب ، وفقد بالتالي ثقته بنفسه ، وأخذ يمسك ذلك في رسمه .

مقدمة الطبعة الثانية

إن المعلومات التي يتضمنها الكتاب مازالت من الأهمية بمكان
للمشتغلين بالتربية الفنية في الوطن العربي ، وقد ساعدت هذه
المعلومات كثيراً من المدرسين على ألا يقصروا نظرهم في رسوم
الأطفال على الجانب الجمالي فحسب ، بل مكنتهم من قراءة المعاني
المستترة خلف تلك الرسوم والتي لها أهمية في بناء شخصية المتعلم
وتثقيفها وتكاملها

اني إذ أقدم هذه الطبعة الثانية أرجو أن تؤدي رسالتها بالنسبة
للمعلمين الناشئين في الوطن العربي ، وينتفع بها المشتغلون بالفنون
التشكيلية

والله ولي التوفيق

المؤلف

الدوحة في ٢٠ / ١١ / ١٩٨٣

مقدمة الكتاب

ساءلت نفسي بعد أنه فرغت من صفحات هذا الكتاب عن
الباعث لكتابته ونشره ، وعمّا إذا كنت قد نجحت في جمع شتات الموضوع
والتعريف به ، أم أنني ما زلت في مقدمته ، والأمر ما زال محتاجاً إلى جهود
مضنية لتخرج مزيداً من المؤلفات في هذا الصدد ؟

الواقع أن « التربية الفنية والتحليل النفسي » وهو موضوع الكتاب
اختتمر في ذهني منذ سنوات ، لم أكن أجد له مادة واضحة أو اهتماماً
محلياً يستثير البحث فيه ، ولكن حينما فتحت الدراسات العليا بالمعهد
العالي للتربية الفنية أبوابها ، وجاء من بين الدارسين فقرتهم
بالفن كوسيلة للعلاج ، كان لابد من بحث هذا الموضوع وإعطائه
ما يستحقه من عناية ، فكتبت سلسلة من المحاضرات كانت آخر الأمر نواة
هذا الكتاب ، وزاد في مادته ما اطلعت عليه من آراء في الموضوع في مؤتمر
التربية الفنية السبعين في مدينة كوفنتري بإنجلترا عام ١٩٧٠ .

وقد زاد اهتمامي مع تلاميذي أن زرنا العيادة النفسية بكلية التربية
ومستشفى الأمراض النفسية بالعباسية ، ومستشفى الأمراض النفسية بالاسكندرية
ودار التربية (الأحداث) بالجيزة ، وقسم العلاج بالفن بمستشفى القوات
المسلحة بالمعادي ، وكانت تدور في رموسنا أسئلة كثيرة عن الصلة بين
الفن والتحليل النفسي ، وأثر الفن في العلاج ، وفي التشخيص .
وبدأت تلوح أمامنا في رسوم الأطفال التي نجتمعها دلائل غير أنها مجرد

رسوم ، فكان من اليسير أن نستشف القصة اللاشعورية التي تحكيها ،
وهي قصة في باطنها أشياء ، غير مجرد الالتزام بالموضوع الشكلي الذي
يظهر إجمالاً أمام النظرة العابرة غير المدققة .

إن بعداً جديداً لتفسير الرسوم كظواهر نفسية بدأ يتضح ، وزاد
في إيضاحه بعض الدراسات التحليلية التي قام بها فرويد ليوناردو دافنشي
ثم الذي قام به تلاميذه وأتباعه لشخصيات بيكاسو ، وشجال ، وفان جوخ .
لقد زادت المادة ثراء حينما وقفنا على تحليل شخصيات هؤلاء الفنانين
من خلال أعمالهم الفنية ، وأصبح من الواضح أن الأمر يحتاج إلى مزيد من
الدراسة والإطلاع لتتضح مفاهيمه .

لقد كتبت هذا المؤلف ويعتبر الأول من نوعه باللغة العربية الذي
حاولت أن أوضح فيه الصلة التي تربط رسالة معلم التربية الفنية بالتحليل
النفسى ، وأوردت أمثلة عديدة من حياة الفنانين والكتاب التي تفسر
الرموز التي يستخدمونها بما يكشف عن شخصياتهم ، ويوقظنا للوعي
بها في حياتنا .

إن الكتاب يقع في تسعة فصول تبدأ بالتعريف بالصلة بين التربية
الفنية والتحليل النفسى حيث يحلل السلوك بالإشارة إلى الأنماط وازدواجها
وصلة ذلك في التعبير الفني وفي الشخصية .

وفي الفصل الثانى تبحث الرمزية ودلالاتها النفسية ، حيث يستعان
بآراء يونج لتفسير عديد من الرموز التي انحدرت إلينا من تاريخ البشرية
وما زال لها معان إلى يومنا هذا ، كما لها جذور ترتبط باللاشعور الجماعى .
أما الفصل الثالث فيبحث في ذاتية الفرد ووضعه في مجتمع متناقض

ومتقلب لا يعطى له الفرصة ليكون هو ذاته ، ويعمل بباعث من نفسه ، بل تسيره كثير من الضغوط الخارجية والمعتقدات التي تنهى به إلى انقسام في شخصيته .

والفصل الرابع يشرح مفهوم العلاج بالفن ، ويوضح الجو الذي يجب خلقه لأداء هذه المهمة ، والعلوم التي يجب أن يلم بها المعالج بالفن ، كما يشرح أهمية التلقائية في الرسوم والتعبيرات لتعين في الكشف عن مضامين لاشعورية .

والفصل الخامس مدخل لتحليل الرسوم ، به أمثلة من أعمال الأطفال ويتضح فيها بجلاء المعاني النفسية التي تتضمنها ، والتي تؤكد ضرورة الاهتمام بالجوانب النفسية من خلال الفن ، وبخاصة في المراحل الأولى ، كما يتضمن هذا الفصل تحليلاً لرواية « صورة دوريان جراي » لأوسكار وايلد ، وما تشير إليه من مضمون عشق الذات .

والفصل السادس يتناول الأحلام بين التعبير الفني والتحليل النفسي ويشرح الصلة بين الرمزية في الحلم وفي الفن ، وعلاقتها بالصراعات الشخصية التي يعانيها الإنسان في الحياة ، ثم يتجه الفصل مع بيكاسو للإجابة عن السؤال : هل الفنان يبحث أم يحدد؟ وتعتقد مقارنة تحليلية بين أعمال بيكاسو ولينوناردو وشجال وفان جوخ . وفي كل حالة ، يبين التحليل أثر الحرمان في شكل التعبير ، وأثر الفشل والضياع في التموق والنبوغ ، وفقدان الحب في التفاني في الخلود ، إن الفصل يستعين بأقوال الفنانين أنفسهم وبآراء فرويد .

وفي الفصل السابع دراسة عن الجنس والحياة ، وموقف مدرس

التربية الفنية من هذه المشكلة فيما يقوم به من توجيهات لتلاميذه من خلال الفن . ويتساءل المؤلف في هذا الفصل هل سيظل الجنس أمراً يعالجه بالتكتم، والسرية ، أم أن الأوان للثقيف حوله ، وإيجاد فرص جديدة في التربية عامة ، والتربية الفنية بوجه خاص لمجابهته بصورة أكثر إيجابية . وفي الفصل الثامن يدرس المؤلف موضوع الرمزية والحركة السريالية حيث قامت التزعتان السريالية والدادا على مدخل للفن يستثير أغوار اللاشعور ويبعدنا عن الحقيقة الظاهرة الخارجية ليتيح للأحلام والخيالات الدفينة أن تنعكس وتتحقق من خلال الفن ، والفصل مدعم بدراسة تاريخية عن نشأة وتطور الدادا والسريالية ودور كل من دوشامب وبيكاسو، وماكس إرنست ، واندريا بريتون، ودالي ، وآرب ، وغيرهم ، في دعم مدخل جديد للفن غير النهج التركيبي الذي سارت فيه التكعيبية والتجريدية ، والفن الخالص ، أو الفن للفن .

والفصل التاسع والأخير يشرح أهمية الفن ودوره من الناحية النفسية مستعيناً برسم جندي كان يعاني اضطراباً نتيجة لفظ البيئة الأصلية له، وفقدانه حنان الأم والأب ، وكيف أثر ذلك في تردده ، وفي ميله إلى الانتحار ليجلب الناس إليه ويستعطفهم ، وحيناً يوضح الفصل أهمية الفن من الناحية التنفيسية يشير إلى توجيهات بالنسبة للمدرسي التربية الفنية ليستفيد من هذا العامل في بناء الشخصية .

ثم ينتهي الكتاب بخاتمة وتوصيات يجمع شتات الموضوع في مستخلص يوصى بما يجب أن يتبع بالنسبة للمدرسي التربية الفنية الحديثة ، وللدراسات التي يجب أن تطرد في هذا المجال لتفيد المدارس والمستشفيات .

ويود المؤلف أن يذكر بالفضل والعرفان كل لمن أسهم بطريق مباشر أو غير مباشر في جعل مادة هذا الكتاب ميسورة للمطبعة ، ويخص بالشكر السيدة حرمه التي أسهمت في خلق الجلو الملائم الذي بعث هذه الصفحات إلى الوجود، والسادة لويس رزق الله برسوم، ومجدي فريد عدوي، والآتسة مديحه عمر لطفى، لما قاموا به في تناوب من إعداد الكتاب للطبع . وفي ختام هذه المقدمة يرجو المؤلف أن يكون الله قد وفقه في تأليف هذا الكتاب لينتفع به القارئ العربي المشتغل بالفن ، وبالتحليل النفسى ، وبالتربية ، كما ينتفع به الأنحصاصى الاجتماعى، والأب، والأم، وكل من يهمه تربية الجيل الناشئ بصورة أكثر تكاملا .

والله ولي التوفيق

المؤلف

مصر الجديدة في ١١/١١/١٩٧١

الفصل الأول

التربية الفنية والتحليل النفسى

مقدمة : من الأهداف الحديثة التى يراها معلم التربية الفنية ، بجانب ما يدركه من أهداف تقليدية ، ما يتصل بسيكولوجية نمو الأطفال ، ويرتبط بصحتهم النفسية . لهذا ، أصبح من المفيد أن نتفحص العلاقة بين التربية الفنية ، والتحليل النفسى ، لنذكر المغزى الحديث لهذه الصلة .

الشخصية المقنعة : إن الأشخاص الذين نقابلهم فى الحياة ، يلتقون فى تعاملهم منا على أساس ما سماه « يونج » بالقناع^(١) فكل من هؤلاء الأشخاص يرندى القناع الذى يجعل له شخصية لها ملامح معينة يرضى عنها المجتمع ، وهذه الشخصية غالباً ما تكون وليدة العرف ، أى نستمد صفاتها مما هو شائع من الأخلاقيات المنتشرة فى البيئة . ولذلك فإن تلك الشخصية المقنعة التى يتستر وراءها كل شخص ، تحمل فى مضمونها مفهوماً عن الأخلاق ، وعن الخير والشر ، وعن الاجتماعى وغير الاجتماعى ، بما يتفق والعرف الشائع داخل الإطار السائد .

Carl Jung, (ed.) *Man and his Symbols*, N.P., Dell Publishing Co., (١)
1969, p. 350.

استخدم يونج مصطلح "persona" للتعبير عن فكرة القناع .

الحكم على السلوك : ونحن في الحقيقة ، نحكم على سلامة سلوك الأشخاص من داخل هذا الإطار الذي يملئه العرف ، فإذا سألت أحد أصدقائك عن رأيه في شخص معين تربطه بكما صلة خارجية ، فإنه قد يجيبك الإجابة التقليدية التي تتفق مع ما يقتضيه العرف بالنسبة للصحة والخطأ . فذلك موظف يحضر في مواعيده ، وينصرف في مواعيده ، ولا يتدخل في شئون الغير ، لا يرضى أن يعمل عملاً ليس من اختصاصه ، يركز على مكتبه طوال الوقت انتظاراً لما يأتيه من أوراق ينجزها ، فهو لا يتأخر في تأدية عمله . حينما يسأل الرؤساء عن رأيهم فيه ، فإنهم غالباً ما يضعون له تقدير الامتياز ، لأنه لا تأتي من حوله شوشرة . وتنطبق قضية وصف هذا الموظف على عدد كبير من الأشخاص ، كيف فهم المجتمع ، وصدقهم العرف ، ليخضعوا للوظيفة ، ولما تمليه العادات والتقاليد من أصول في السلوك .

معرفةنا بالشخصية : والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن هنا : هل حقيقى أن كل ما تعلمه عن الشخص ، هو ذلك القناع الذى يبرزه أثناء تأديته للوظيفة ، فراه بياقته البيضاء المنشأة ، وسترته الأنيقة ، ونحكم ظاهرياً على اهتماماته ، وميوله ، وإنتاجه ، وصلاته ، من هذا المظهر ؟ أليس لهذا الشخص حياة خفية تكتنز فيها صفات أخرى أكثر عمقا وأصالة مما نشاهده في هذا القناع المزيف ؟ بمعنى آخر : كيف يمكن أن تكون الصورة الواحدة التي نكوّنها عن هذا الموظف ، هي بمفردها الصورة الصميمة ؟ إن له صورة أخرى في المنزل حينما يلتقي زوجته وأولاده ، وله صورة مغايرة حين يصعد الأتوبيس ، أو يذهب إلى الجامع أو الكنيسة ،

أو يزور أحد الأصدقاء في منزله ، أو ينتقل من الريف إلى الحضر أو من الصعيد إلى الوجه البحري . إن الشخص في كل هذه المجالات ، لا يمكن أن يستمر بنفس القناع الذي يبرزه في وظيفته ، إنه بلا ريب يرتدى أفتنة أخرى ، كل قناع يتفق مع المجال الذي يوجد فيه ، وهو حتماً مبرز نفسه دائماً ، حسب القناع الذي يرتديه ، في شكل الشخص المثالي الذي لا يخطئ ، ذلك الشخص الذي يرى العيوب في الخارج دائماً ، ولا يعكسها على نفسه .

ويظهر من ذلك أن الشخصية في إطار المجالات المتعددة التي تتفاعل معها ، تبدو أكثر تعقيداً مما نظن ، وبما نتوقع ، حتى إنه لا يسهل إصدار حكم عليها صالح في كل مجال . وأي حكم لابد أن يكون نسبياً ، ومرتبكاً بموقف ، إذ سرعان ما يتغير الموقف وحينئذ يجب أن نختار في الحكم حتى لا نفعل المظاهر الجديدة التي قد تبدو في السلوك ، ولم تكن ننتبه إليها أو نعي بها في الإطار التقليدي الذي يستثير القناع الذي تعودنا عليه .

صعوبة الحكم : والذي يولد التعقيد ، ويسبب الصعوبة في إصدار الأحكام على الشخصية ، ما تخفيه من ظواهر كشف عنها علم النفس ، وأصبح من العسير إنكارها . فلكل موظفة أعطاه الله قدراً من الجمال ، كما منحها فرصة التعلم حتى حصلت على شهادة عالية ، وتسلمت وظيفتها الجديدة لتتفاعل مع أنواع متعددة من الموظفين ، بعضهم أقدم منها ولم تتح لهم نفس الظروف ، والبعض الآخر كافح حتى وصل إلى ما هو عليه ، يجهد شخصي ، وعرق . إن هذا الخليط من المجتمع لا ينظر إليها نظرة واحدة ، وإنما تختلف النظرة بتغير الأشخاص ،

وتغير ظروفهم. لذلك ليس من اليسير على تلك الموظفة الجديدة أن تجد تكيفاً ، بدون أن ترتدى القناع الذى تخفى فيه - بالضرورة ، ما يعتمل فى عقلها الباطن . فهى لا تستطيع أن تصرح للموظف الأقل فى المستوى ، أنه جاهل ، أو أن تقول للشخص الأقدم الذى لا يتصرف بمرونة ، أنه « جامد » أو « مقفول » ، فلو أنها فعلت ذلك ، لفقدت كل من حولها . ولهذا فهى تلتقى بهؤلاء ، على اختلاف أنواعهم ، بما تعترف لهم فيه بصفاتهم الحسنة ، التى يمكن لشخصيتها المقنعة أن ترضى عنها .

ويمكن أن نفهم أيضاً أن تلك الشخصية المقنعة ، هى أقرب إلى التمثيل منها إلى الحقيقة الواقعة ، فلذلك لا تستطيع أن تعرف من ورائها عوامل الانفعالات المستعرة فى كيان الشخص . فكثيراً ما يضغط الشخص على نفسه كى يوائم بين منطقته ، والقناع الذى يرتديه . لذلك يتحتم عليه أن يخفى عن إحساس من حوله ، انفعالاته الحقيقية ، لكنه لا ينجح نجاحاً مطلقاً فى ذلك ، إلا إذا كان ممثلاً بارعاً قادراً على النفاق إذ أن الشخص العادى ، رغم ما يرتديه من قناع . لا بد أن يمر فى أزمات من النوع الذى تخلقه التفاعلات مع الحياة . وهو حينما يواجه تلك الأزمات ، لا يستطيع أن يدعى أو يتقنع ، بل لا بد له أن يجابهها بطبيعته المستترة وراء القناع . لذلك سرعان ما يبدو الهادئ عصبياً . والبارد متفجراً ثورياً ، والمجامل شخصاً شريراً ، يخرج الشر من عينيه ولا يبعى بمن حوله ، وحينئذ يظهر جانب آخر من الشخصية ، ما كان له أن يتضح لولا التواجد فى هذه الأزمة .

المعاشرة أساس الحكم: إن الذين قالوا : « إنك لا تعرف الأشخاص إلا إذا «أشربتهم» كانوا صادقين فيما يقولون . لأن المعاشرة معناها الحقيقى

أنك تدرك الشخص وهو مقنع . وتذكره أيضاً وهو بلا قناع . ولذلك فإن تلك المعرفة التي تفرضها العشرة ، هي أوضح ما تكون وأصدق بالنسبة لأية معرفة أخرى لا تتوافر فيها هذه العشرة .

فالعشرة معناها هنا ، أنك تعرف الشخص في وضعه الرسمي ، وتعرفه في وضعه غير الرسمي ، أى وهو يرتدى الحلة والياقة البيضاة المنشأة ، وأيضاً وهو يرتدى الجلباب أو البيجاما . معنى ذلك أن العشرة هي التي تستطيع أن تعرف الشخص بالتقيضين : بالقناع ، وما وراء القناع ، بالشكل التقليدي الذي يتكيف مع رسميات المجتمع وعرفه ، والشكل المرن الذي يظهر الإنسان على سليقته ، وعلى طبيعته الذاتية .

التكامل ضد التناقض : ومن الطبيعي أننا حينما ننظر إلى هذا الموضوع من زاوية التكامل ، فإننا لا نتوقع تناقضاً بين ما يظهره الشخص ، وما يخفيه ، لأنه لو كان هناك تناقض ، لكان معنى ذلك أن الشخصية غير متكاملة ، وفي هذه الحالة قد يعنى التكامل عدم التناقض ، أو اندماج الصفات الداخلية مع الصفات الخارجية ، أو التوافق بين حاجات الإنسان ومفاهيمه وما يؤمن به ، مع العرف والتقاليد الخارجية . وهذه ليست مسألة هيئة ، لأنه قل أن نجد من الأشخاص من يستطيع أن يكون بسيطاً في ذاته ، ويمكنه إبراز ذلك . فلو فعل هذا في مجتمع لا يقر البساطة ، الحكيم عليه حكماً ليس في صالحه . لكن الشخصية المتكاملة القوية ، لا يهملها ذلك الحكم الخارجى الزائف ، بقدر ما يهملها أن ترضى ذاتها ، بمعنى أن ما تؤمن به من الداخل ، هو الذى تمارسه حقيقة في الخارج ، وحينئذ يقل التناقض وتظهر صفات الشخص

متناسقة . ولكن ذلك لا يتحقق عادة إلا بعد صراع عنيف يشهد فيه الشخص كيانه في البيئة ، ويفرض ذاته عليها . والأشخاص عادة ذوو مقادير مختلفة في هذا الصدد : فهذا الصنف الذي يفرض نفسه ، يكون أقرب إلى الزعامة ، ويستطيع أن يقود غيره ، بينما الأقل شأنًا والذي يخشى المواقف الخارجية ، (غالبا ما يستتر وراء هذه الشخصية أى يكون له الدور الثانى . والنوع الأضعف من ذلك ، هو النوع الذى يساير بلا إيمان ، ويبرز غير ما يبطن . ويتصرف وهو غير راض داخليا عن تصرفه .

تعليق الأديان : ولقد كان هذا التناقض فى السلوك الذى تفرضه الشخصية ، موضع تعليق من مختلف الأديان . وكذلك من الدين اهتماما بالدراسات النفسية ، والاجتماعية . وفى القرآن مثلا ، نجد آيات تنص على هذا التناقض وتعلم منه . كما هو وارد فى الآية التى تقول : « أتأمرون الناس بالبر وتنسون أنفسكم وأنتم تتلون الكتاب ، أفلا تعقلون » (١) . فهذه الآية تشير صراحة . إلى الشخص الذى ارتدى القناع وأخذ يدعو الناس للبر ، بينما هو غير بار ، فهى تسهجن هذا التناقض ، لأنه لا يتمشى مع تكامل الشخصية . وفى أحد الأحاديث النبوية : « من رأى منكم منكرا ، فليغيره بيده ، فإن لم يستطع ، فبلسانه ، فإن لم يستطع ، فبقلبه ، وذلك أضعف الإيمان » (٢) . وهذا الحديث يشير صراحة ، إلى أن قوة الشخصية وتكاملها له ارتباط وثيق بالسلوك الإيجابي ،

(١) سورة البقرة آية ٤٤ .

(٢) يحيى بن شرف الدين النووي ، شرح الأربعين النووية (ط ٦) القاهرة : شركة

فالذى يرى المنكر ويغيره بيده . يعنى أنه سيخوض معركة لا بد أن ينتصر فيها ، كى يضمن جهارة تغير هذا المنكر ، والحديث هنا يشير إلى إيجابية السلوك ، وفاعليته ، وضمان نتيجته ، وهو مبدأ برجسى أيضاً من الناحية الفلسفية ، إذ أن قيمة الإيمان ، هى فى انعكاسه فى السلوك المباشر للإنسان . وتغير المنكر باللسان فقط ، يعتبر مرتبة ثانية من التكامل ، إذ ليس فيه ضمان لإحداث التغير المطلوب ، كما هو الحال فى السلوك الأول . أما المرتبة الثالثة التى أشير إليها ، فهى استهجان داخلى وإبداء عدم الرضى بقلب الإنسان أى فى سريره . وبقية الحديث تشير إلى أن ذلك أضعف الإيمان . وهذا يتفق مع فكرة تكامل الشخصية ، إذ أن تغير المنكر لا يكتفى بالنظر إليه واستنكاره داخلياً ، فالتغير عملية صريحة تحتاج إلى تضحية ، وإلى بدل . الأمر الذى يجعلها أرقى من التحدث أو الصمت وحده .

وتشير الدلائل المختلفة إلى أن الشخصية لها أركان مختلفة ، وأن الجزء الظاهر منها لا يمثل وحده كل صفات الشخصية ، بل لا بد أن نعرف أيضاً بالجزء الخفى ، أو ما يسمى بالعقل الباطن ، أو الضمير أحياناً ، وما يعمل فى ضمير الإنسان ، سواء وعى به وعياً كاملاً ، أو كان ذلك الوعى ناقصاً .

ارتباط التكامل بالتربية الفنية : وفى التربية الفنية ، يلاحظ أن هناك ارتباطاً وثيقاً بين تكامل الشخصية ، والتعبير الفنى . فكلما لاح التعبير مفصلاً عن كل مكونات الشخصية بصدق ، كان قريباً من التكامل . أما إذا ارتدى الفرد فى تعبيره القناع ، كما يفعل فى الحياة

العادية . فإن التعبير الفني في هذه الحالة ، لا يكشف إلا عن الجانب المزيف أو المخلوق من الشخصية ، أى المكلف ، أما الجانب الحقيقي الخفى الذى يمثل الكوامن ، وتستتر فيه الحقيقة - هذا الجانب لو أفصح عنه ، لكان أقرب إلى الكشف عن الشخصية من الجانب الآخر . ومن الممكن أن نرى بوادر الصلة بين الشخصية والتعبير الفني في عدة مجالات يمكن تناولها بالتحليل فيما يلي :

ازدواج النمط وصلته بالشخصية : تشير دراسة رسوم الأطفال إلى أن هناك ما يسمى بازدواج النمط . وقد وضع ذلك في وقت مبكر . العالم الفرنسى « لوكيه » وقد أشرنا إلى ذلك في مجالات أخرى^(١) . إن لكل طفل نمطه الخاص الذى يبدو ويتضح في تعبيره الفني ، ويعكس طابعه ، الفريد المميز الذى يرتبط بشخصيته . وقد يلوح هذا الطابع في الكيان الكلى الغالب . الذى يبدو أحياناً : زخرفياً ، أو هندسياً ، أو وصفيًا ، حسب الطابع الغالب . وفي الوقت الذى يسجل فيه الطفل طابعه ، يشاهد في نفس الوقت الأطفال الآخرين ولهم طابع آخرى ، ويشكل له ذلك محمديًا ورغبة منه في التعلم ، والتكيف الاجتماعى والفنى ، نجد أن هذا الطفل يبدأ يستعير السمات الموجودة في نمط آخر ، ويضيفها إلى نمطه . ومن هنا يتضح أن الطفل أصبح يمتلك نمطين : أحدهما ما يعبر به عما يحول في نفسه ويرضيه ، والآخر ما استعاره من الخارج أو ما استفاده من الآخرين ، وفيه إضافات تمكنه من التكيف مع العالم الخارجى ،

(١) راجع المؤلف ، سيكلوجية رسوم الأطفال ، القاهرة : دار المعارف بمصر ،

أى أنه يكتسب نمطاً ثانياً ويستغله كجواز سفر ، ليسر له الدخول في الإطار الاجتماعى .

وعلى الرغم مما قد يقال عن أن هذا الازدواج يحمل بوادر نفو الشخصية - وهضماً لخبرات الغير ، إلا أن بداية ظهور النمطين ، لا يمثل توافقاً أو تكاملاً ، بل قد يبين عدم اقتناع بالنفس الداخلية ، الذى يؤدى إلى عدم التكامل .

الشخص ذو الوجهين : نتحدث في اللغة الدارجة عن الشخص ذى الوجهين ، حتى في الأمثلة البلدية نقول عن شخص ما إنه « بوشين » ، وهى كناية طريفة تبين فكرة القناع . إن الشخص يتعامل مع الآخرين وهو « متقنع » لكن لو استبدل الشخص الذى أمامه بشخص آخر ، لغير مضمون كلامه عن الشخص الأول وبدأ يتحدث عن صفاته بطريقة أخرى . فأمام الشخص لا يمكن أن يقول له نفس الكلام الذى يعتقد فيه . ولكن من خلفه يقول عنه كل ما ييدوله . ولا يتم هذا في سلوك الحياة اليومية وحدها . بل يتعداه أيضاً إلى أسلوب الفن ذاته ، حتى أن هذا الأسلوب يصبح مفتاحاً لقياس مدى التكامل الحادث .

فالرسوم التى نراها للصغار أو الكبار . والتى تملأ الصفحات ، وتشاهد في المتاحف هنا وفي الخارج ، لا تمثل بالضرورة نزوة تصادف أن عبر عنها الفنان في وقت معين . إنها تحتوى على مصادر أصيلة للنفس البشرية في أصدق حالاتها . كما يمكن أن تتضمن تلك النفس وهى في حالة تضليل . وازدواج ، وتناقض ، حاملة كل أنواع الصراع التى

عاناها الفنان ، أو كانت تعاني في العصر الذي أنتجت فيه . حينما يقال إن الفن تعبير عن الذات أو النفس فالمتوقع أن تثبت النفس بما تحمله من صحة أو مرض ، من مرح أو كآبة ، من تكيف أو عدم تكيف .

رسوم الأطفال وشخصياتهم : وَهَبَ أن طفلا أعطى صفحة من الورق ليرسم عليها ، لابد أن يأتي الرسم في هذه الحالة وفق مجموعة من الحقائق التي اكتشفها علماء النفس ، والمجربون في ميدان التربية الفنية ، حتى إن بعض الدلائل التي يرسمها الأطفال ، يمكن توقعها قبل بدئهم الرسم لما ترتبط به من صفات عامة أصبحت تمثل الأسس التي تنبئ عليها تعبيرات الأطفال الفنية . ولذلك يمكن توضيح الصلة بين رسوم الأطفال ، وشخصياتهم في المظاهر الآتية .

في النمط : إن رسم الطفل إذا جاء مؤكداً سليلته يختلف حتماً عن رسم أى طفل آخر ، ويظهر هذا الاختلاف فيما يسمى النمط (١) . وهو ما يوضح المعالم الرئيسية لطبيعة الرسم الكلية ، وطبيعة كل عنصر يدخل فيها . فالطفل حينما يرسم ، يكون قد كون قاموساً من الأشكال ، ولید تفاعله مع البيئة ، هذا القاموس يتدرج في النمو والانتساع . ليعلم حاجة الطفل حين يعبر . لكن في أية لحظة من اللحظات ، يشاهد الطفل ، بعد أن يتمكن من السيطرة على القلم وهو يخلق رهوياً عن قصد ، لها معالم محددة ، وتتكرر هذه المعالم دون أن يدري ما لها من صلة وطيدة بنموه الجسمي ، والعقلي ، والنفسى . والشكل الذي تنهى

إليه تلك الرموز التي يسجلها الأطفال في السن الصغيرة ، تحمل ملامح شخصياتهم ، وتعكس سماتها . حتى لتكاد تقرأ الشخصية من تلك الرموز . والنمط في هذه الجملة ، أشبه ببصمات الأصابع التي يعرف خصائصها المتخصصون في « الفيش والتشبيه » . وعلى ذلك فلا بد أن يوضع النمط موضع الاعتبار ، حينما يراد فهم شخصية الطفل ، وتحديد طبيعتها .

في التكوين : وتظهر الشخصية أيضاً مختلفة عن الشخصيات الأخرى ، في الأسلوب الذي تتخذه في عملية التكوين ، ويعنى ذلك طريقة تنظيم العناصر بعضها مع بعض في فراغ الصفحة ، بحيث تعطى المعنى الكلى ، أو المفرد المتوقع . والتكوين قد يخضع لبعض العمليات العقلية الواعية ، ولكن ليس هذا إلا في بعض المظاهر ، أما من ناحية الجوهر . فإن التكوين انعكاس للمزاج الشخصى . حينما يؤلف الطفل بين العناصر ، ويرتبها ، ويصوغها في وحدة ، لتعطى الطابع المميز لشخصيته . ولا يستطيع الطفل أن يصل إلى ذلك ، دون أن يتفاعل العمليات اللاشعورية ، مع الوسائل الموضوعية . في خلق التكوين . والعوامل اللاشعورية ذات طابع فردى ، أو جماعى ، ولا يسهل التكهّن بها إلا إذا كان المعلم ذا بصيرة نفاذة . يستطيع أن يحلل بيئة التلميذ ، ويفهم بوضوح ما يؤثر في تكوينه النفسى . فينخذ منه دعامة للتكوينات التي تخرج ولها معنى .

أما التكوينات التي تفرض بمواصفات على التلاميذ ، فقلما تعمل في طياتها شيئاً يمس مشاعرهم ، أو يحرك ما يستقر في لاشعور كل منهم . وينبى الأمر بأن يعالجها التلاميذ على أنها تدريبات آلية خالية من الترهينة النسبة

المعنى . وتخرج الصور والرسوم فاقدة لهذا الإشعاع الذاتي ، الذي يعطى جودة خاصة ، وطابعاً ذاتياً للتكوين . وعلى هذا الأساس ، لابد من التفريق بين ما هو معروف من خصائص في رسوم الأطفال ، وبين التكوين الذي ينبثق كنمو طبيعي لحلقات متتابعة من الخبرة . لابد من التفريق بين التكوينات الآلية التي يحفظها المعلمون نتيجة تدريبهم في معاهد الفنون . والتكوينات التي يمكن أن يتكشفها التلاميذ وتتضمن أفكاراً حية . والذي يحدث في الواقع هو زيادة التقنيع ، أي أن التربية الفنية في هذه الحالة ، لاتساعد الطفل على اكتساب صحته النفسية ، وتكامله الذاتي ، بل تعمل ، كغيرها من الوسائل الاجتماعية الضاغطة . على زيادة تزمّت الطفل وتسره وراء القناع الذي يخفى المعالم الحقيقية لشخصيته .

ولا بد لهذا الكلام أن يجد صدًى لدى المعلمين ، كي يعيدوا النظر في كل أنواع المعارف والقواعد ، والروتين الذي يؤخذ على اعتبار أن له قيمة في حد ذاته ، ويطالبون التلاميذ بحفظه واستيعابه . سواء في الرسم أو في غيره من جوانب النشاط الإنساني . والتلميذ لا يعرف حقيقة إلا ما يخبره ويتفاعل مع ذاته . ويكون له معنى حتى في كيانه . ولذلك كلما تعرف المدرس على طبيعة التكوينات التي يخلقها أطفاله . كان هذا مدخلا سليماً لأي امتداد من الخبرة يمكن أن يكتسبه تلاميذه . وهذه النقطة مرتبطة بالاعتراف العالمي الذي ينص على أن فن الأطفال يختلف عن فن البالغين . وبالتالي فلإن هناك مقومات للتكوينات التي يخلقونها ، تغاير التكوينات الأكاديمية المدفوعة . وتتصل في صدق بشخصياتهم ،

وهذه جوهر الصفات الأصلية لرسم الأطفال .

فى التحريف : سيظهر الاختلاف أيضاً فى نوع التحريف الذى سيغلب على الرسم . فالتحريف فى الفن عند الأطفال يرتبط بجميته ، بما يختلج فى نفوسهم . وما يؤثر فى ذواتهم بطريقة أغلبها لاشعورية . فالطفل الذى يرسم وجه الأسد أكبر من جسمه ، نجد أن ما يستقر فى هذا التعبير ، هو إدراك الطفل لما هو مثير بالنسبة إليه فى هذا الأسد . وتطوى مختلف الرسوم على ألوان جوهرية من التحريف ، يمكن أن تكون دلالة واضحة نقيس بها مصدر اهتمامات الأطفال الدفينة .

فى السيطرة على الفراغ : ومن الظواهر الملاحظة ، نسبة الأشياء بعضها لبعض فى رسوم الأطفال . فحينما تطالب مجموعة من الأطفال برسم صورة لفلاح يحنى البلع . فى سن ما قبل السابعة ، نشاهد علاقة تقمصية بين شخصية الفلاح والطفل نفسه وهو يحنى البلع : فأحياناً يرسم نفسه طويلاً يعادل طول النخلة ذاتها ، وفى هذه الحالة يعرض مفهومه عن ذاته فى اتجاه الشكل الخارجى . وأحياناً أخرى يرسم نفسه فى نسبته الطبيعية . بينما النخلة طويلة . ويمد ذراعه بما يعادل خمسة أضعاف حجمها الواقعى/ليجذب البلع/وفى وضع ثالث ، يجعل البلع مائلاً فى اتجاهه دون أن يطيل فى الذراع . وفى وضع رابع . قد يسقط البلع دون أن يتسلق النخلة فيجمعه بيسر .

هذه الدلائل ليست رسماً فحسب . وإنما هى أكثر من ذلك . إنها تعنى سلوكاً . تعنى تصرفات يقوم بها الطفل فى الرسم . مثلما يقوم بها فى الحياة . بل لعله فى الحياة لا يستطيع أن يقول لنا كل ما فى

سريته . تارة لأننا لانهم بأن نسعه . وأخرى لأنه يخشى سخرية الآخرين .
لذلك فهو يحتفظ لنفسه بكثير مما قد يعتبره أسراراً الشخصية . ولكن إلى
أى حد يظل الطفل محتفظاً بهذه الأسرار ؟ إن بعضها مقلق ، وهى
وليدة عدم استطاعته تكشف الحلول المناسبة . أو أنه يمنع عنوة عن
إيجاد هذه الحلول . ولذلك حين نتساءل : هل تظل هذه الأسرار حبيسة
نفسه ، مدفونة في اللاشعور لاتخرج أبداً ؟ إن عالم التحليل النفسى
أثبت أنها تتحين الفرص للخروج حينما يكون الرقيب غافلاً أو مخدراً .
فتخرج في الأحلام . وفي أحلام اليقظة . وفيما يسمى بالحلل اللاشعورية .
وكلها محاولات لتكشف المخرج . إلا أن الرسم ذاته متنفس للتعبير عن
هذه الأسرار . ولعل هذا مما يعطى الرسم بعداً جديداً لم يكن واضحاً بهذا
الشكل في بداية هذا القرن . ولكنه أخذ الآن يتطور ويبدو جلياً حتى
أن الألوان كى ندرك أهمية الرسوم لعمليات التوافق مع البيئة .

ومن المظاهر التى تمثل شخصية الطفل في رسومه . ما يلجأ إليه
من أساليب في استغلال الفراغ . فهل هناك ثمة صلة بين طريقة
استغلال الفراغ ، وشخصية التلميذ ؟

الحقيقة أن الفراغ . وإن بدا مسألة مكانية . لكنه لا يظل كذلك
حينما يبدأ الطفل في تشكيله . فحينما يقرر الطفل الرسم على حافة الصفحة
بدلاً من وسطها . أو في ركن منها بدلاً من استغلال الفراغ كله ،
أليس في ذلك مسألة تثير الاهتمام ؟ الواقع أن الطفل المتوارى الذى يحس
بالضغط الاجتماعى ، الذى ينزل في بيته ولا يستطيع أن يجابه الجماعة .
هذا الطفل كثيراً ما تكون علاقته بالفراغ . علاقة بخوف وتردد . هذا

الطفل هو الذى يرسم فى الركن . وعلى الحافة : تاركاً بقية الصفحة بلا استغلال . وهذا يختلف عن الطفل الشجاع ، الطفل الذى اكتسب قدرة على التكيف الاجتماعى . فنجدته يجرأه يستغل فراغ الصفحة : ويقوم بوضع عناصره مكبرة دون أن يحس بأى نوع من التردد . وجدير بالذكر فى هذه المناسبة ، ما يتجه إليه معلمو الفن بالنسبة للفراغ ، حين يوجهون أطفالهم ، فالعادة المتبعة أن يفرضوا على الطفل الحلول المحفوظة لطريقة استغلال الفراغ . دون وعى أوفهم للأساس النفسى الذى بدا عليه استغلال الفراغ . وهم عندما يفعلون ذلك ، يزيدون من تعقيد المسألة ، لأنهم يعيشون الطفل فى دوامة من الأشكال . المحفوظة التى تكون ذات طابع خارجى بالنسبة له . فتزيد علته بازدياد أكثر للشخصية . كالذى نوه عنه فى بداية هذه النقطة . بينما الحل الأكثر معقولة قد يأتى بنوع من المشاركة ، أو الأخذ والعطاء بين الطفل ومعلمه . فلا يرسم الطفل ما يبغيه المعلم . بقدر ما يحاول الطفل أن يعدل وجهة نظره . نتيجة الحوار الحى الأمين الذى يعقده بينه وبين المعلم . فبدل أن يسأل التلميذ معلمه (نتيجة لهذا الحوار) فيما يجب أن يفعله . يستنتج بنفسه ما هو أفضل ، وحينما يستنتجه . يكون قد أخذ القرار بنفسه . وإذا فعل ذلك . أكسبه هذا القرار مقدرة أكثر على مجابهة المواقف والتفاعل الاجتماعى . لذلك فإن التوجيه السليم من خلال الرسم إذا أدركه المعلم حق الإدراك . يكون توجيهاً فى سبيل بناء الشخصية . وليس توجيهاً فى سبيل تحفيظ بعض المواصفات الخاصة بالرسم الجيد .

معلم الفن كمعلم نفسى : فعلم الفن فى الحقيقة عالم نفسى يستلزم

تدريس الرسم لبناء الشخصية ونموها . وإكسابها القدرة على التكيف الاجتماعي . بل وتمكينها من عملية الاتزان النفسي . وتزداد المسألة تعقيداً كلما واجه التلميذ مدرساً ليس لديه الفهم الكافي لطبيعة الطفولة . وطبيعة الشخصية المتكاملة . والأوضاع النفسية التي ترتبط بالتكيف الاجتماعي . وما يحدث من صراع داخلي ينعكس في الرسم فنتيجة لعدم التكيف .

التربية النفسية من خلال الفن : والذي درج عليه المعلمون في توجيههم للتربية الفنية . النظار إليها فقط من زاوية مقوماتها الجمالية . والابتكارية . ولا يستطيع أحد أن ينكر أهمية هذا المدخل ، لكن ألا يحذر بالمعلمين أن يفكروا في الإنسان نفسه الذي يتكرر ويجمّل ، على الأقل بقدر اهتمامهم بابتكاراته ؟ بمعنى آخر : ما فائدة الابتكار ، إذا لم يؤثر في الشخصية فينميا . ويصقلها ، ويكسبها التوافق مع المجتمع ؟ ألا يمكن التفكير في أن الشخص . والإنسان القادر على التوافق الاجتماعي يكتسب قيمة في الحياة متأثراً بمستوى صحته النفسية ، ونوعها ؟ والصحة النفسية للفرد ذاته ، تعني أكثر من مجرد وجود شخص مبتكر . لا يصادف من المجتمع إلا لفظه ، وعدم الاعتراف بكيانه .

إن مبدأ الفن للفن ، يتناقض أصلاً مع مبدأ الفن للتربية ، وإذا سلمنا جدلاً بالمبدأ الثاني على أنه الوظيفة الأولى لمدرس الفن الحديث . وجب أن تؤخذ في الاعتبار عوامل إنسانية إضافية . أكثر من الاقتصاد على إدراك الصورة الجميلة وطريقة تركيبها . أي لابد أن يؤخذ في الاعتبار ، كل ما هو ميسر من معرفة حول الإنسان ذاته ، بتعقيداته ،

وصراعه في الحياة ، وقدرته على التكيف النفسى والاجتماعى . وإذا فهم ذلك ، ظهر الفن في التربية على أنه وسيلة ، وليس غاية . وسيلة لإيجاد ذلك المضمون الإنسانى المتعلق بتكامل الشخصية . وتحقيقه . وهو تحقيق لنمو الفرد من مختلف جوانبه ، بحيث يستطيع أن يتفاعل مع مجتمعه ، ويتعاون معه لحيره ، ويكتسب الصحة النفسية أثناء هذا التواءم ، وهذا التفاعل .

جودة النتائج لا تكفى : وبهذا المفهوم ، لا يجب الاقتصار على الاهتمام بجودة النتائج وما تحويه من صنعة أو مهارة . بقدر الاهتمام بما تحويه من دلائل تكشف عن نفسية المتعلم ، وما يعانيه في البيئة ، ثم تأتى العمليات الجمالية تبعاً لخدمة العوامل النفسية . فحينما يكون هناك صراع داخلى ، يمكن أن يجد طريقه بلغة الفن التى تتفق مع نوع هذا الصراع . لذلك فإن الصنعة^(١) في هذه الحالة لا تُلَقَّن ، وإنما تنمو مع القدرة على الإفصاح عن لحايا النفس ، ولا تنفع هنا المعلومات الخارجية التى يفرضها المعلمون على تلاميذهم بقصد صقل الصنعة ، إذا أنها غالباً ما تكون مفصولة عن المضامين النفسية التى يعانيها المتعلم ، وأصول الصنعة تكتسب عادة من توجيه التعبيرات الفنية التى يقوم بها كل تلميذ ، وليس مما يقوم به المعلم .

أما الجودة في التعبير ، فذاتية ونسبية ، وتتعلق بالمتعلم حينما ينمو . والحكم على مقدار نضج المتعلم ، يتم بمقارنة أعماله الحاضرة بالماضية ، وتكشف التفاوت في النضج ، على أنه لا يجب الوقوع خديعة للتفاوت

التكنيكى . فالصورة التى تبدو معتمدة فى بادئ الأمر ، وتمهد لصورة بهجة طلاقة ، إنما يبين ذلك أن النفس الدفينة قد صادفها النور ، وأن كثيراً من المضامين المحتفية قد أخذ طريقه إلى الوجود . فأكسب النفس صحة جديدة انعكست فى التعبير . فكأن النضج فى ذاته ما هو إلا اكتساب قدرة على التكيف والإفصاح عن النفس من خلال الفن ، وهذا ما يحدث فى حالة الفنانين عندما يثبتون وجودهم . فالأصل أن كل فنان يولد بطراز لا يكاد يعترف به المجتمع ، لكنه كلما اكتسب نضجاً ، وسّع دائرة المتلوقين لفنه ، حتى يأتى الوقت الذى تصبح فيه صوره عملة رائجة مقنعة ، يتداولها الناس حتى خارج بلده ، وفى هذه الحالة تكون شخصيته قد وصلت إلى مرتبة أعلى مما يمكن قياسه بالمعايير المدرسية ، بل وفى هذه الحالة تكون الشخصية قد وصلت إلى مرتبة توحى بمعاييرها الذاتية التى تنبثق منها ، والتى لا يمكن معرفتها من قبل ، أو اقتباسها من أية تقاليد أو قواعد محفوظة مقدماً .

والطفل على نهج الفنان ، حينما تتأكد شخصيته فى الفن ، تتأكد اجتماعياً تبعاً لذلك ، ويكون لها صدى نفسى . ومن هنا تلوح التربية النفسية من خلال الفن ، إذ أنه كلما تأكدت الشخصية وظهرت معالمها ، كان هذا نوعاً من التربية التى تثبت قدم المتعلم وتجعلها راسخة فى بيئته ، فيأخذ مكانه الطبيعى :

لقد آن الأوان أن يعاد فحص مكانة التربية الفنية فى الوقت الحاضر فهى تحتاج إلى إعادة نظر فى بعض أهدافها ، لتأكيد الجانب النفسى الذى يسهم بالخير نحو الفرد والمجتمع .

الفصل الثاني

الرمزية ودلالاتها النفسية

مقدمة : الملاحظُ لفتون الأطفال ، والفنون التشكيلية للجنس البشري عامة ، يشاهد أنواعاً من الرموز في طيات التعبير الفني ، سواء كان هذا التعبير رسماً ، أو نحتاً ، أو تصويراً لخطوطا ، أو زخرفة لآنية ، بمختلف الخامات . وتلك الرموز لها معان مختلفة ودلائل ، يمكن بالنظر إليها ، فهم كثير من المعاني التي يحاول المعبر أن ينقلها إلى المشاهدين . على أن التعبير الفردي الذي يقوم به الطفل ، ترتبط رموزه بفرديته ، بينما الرموز التي استخدمت في الفنون القديمة ، لها دلالات اصطلاحية ، أي أنها ترتقي في كثير من الأحيان إلى مستوى اللغة العامة ، والتي تنم عن معان متعارف عليها .

وقد حاول علماء النفس التحليليون أن يربطوا بين الرمزية والشخصية ، حيث إن الرموز التي يعبر عنها الأطفال ، كثيراً ما تعكس في مجموعها بعض المعاني الدفينة في اللاشعور . وقد تزداد الرموز وضوحاً مع بعض الأطفال الذين يعانون أمراضاً نفسية ، فهم لا يتتجون وسوماً كالتي يصنعها الطفل العادي ، فإ يعانون من أزمات نفسية إنما يضغط بصورة ملحة ليفصح عن كيانه منعكساً في الرسم بصورة أو بأخرى ، وعلى ذلك يصبح الرسم مفتاحاً لفهم تلك المعاني الدفينة التي تؤثر في الشخصية .

أما بالنسبة للفنون القديمة ، فقد ترتقي الرموز إلى ما يشغل الجماعة ،

فالرمز مصطلح . ومجموع المعاني الرمزية يشكل اللغة النهائية التي يمكن بقراءتها فهم دلائل كثيرة . أكثر من مجرد الاستمتاع برؤية الصورة من زاويتها الجمالية وحدها .

الرمزية واللاشعور : وقد حاول يونج ، وغيره من علماء التحليل النفسي ، أن يربطوا بين الرموز التي تشاهد في الفنون ، والمعاني التي تستر عادة في اللاشعور ، وترتبط ببعض الدوافع النفسية الخفية التي لم تجد سبيلاً للتحقيق ، حيث يضع المجتمع سياجاً خارجياً يمنع هذا التحقيق ، كما أن مثل تلك الدوافع قد ترتبط باتجاهات شرطية مصحوبة بالخلج ، مما يعرقل أيضاً تحقيق هذه الدوافع .

ولقد أوضح يونج عديداً من الصور التي تتضمن هذه الرمزية في كتابه المعروف : « الإنسان ورموزه »^(١) ، وفيما يلي إيضاح لبعض تلك الصور :

المنظر الأول : ويوضح صورة لانقسام الشخصية ، تمثل الرواية المشهورة : « دكتور جيكل ومستر هايد » ، والتي كتبها ستيفسن ، أخرجت بالسينما . ويظهر في الصورة شكل (١) هايد الذي يبدو أقرب إلى الغوريلا ، والذي يمثل النصف الثاني من شخصية دكتور جيكل ، وهو دلالة عامة في اللاشعور ورثته الإنسانية جمعاء ، كما يرى ذلك يونج . فالنصف الذي لا يظهر للمجتمع ، يكون مليئاً بالشك ، والحقد ، وليس فيه منطق اجتماعي ، وصورة هايد في الحقيقة رمز لهذا النصف الثاني المحتجب في اللاشعور ، أي رمز للشر ، بل هي الصورة الواضحة

لما يختبئ في اللاشعور . وليس من اليسير إدراك هذا الجانب من الناحية المعنوية ، إلا إذا أعطى دلالة ملموسة . فصورة الغور باللا التي تقرب في شكلها العام من طبيعة شكل الإنسان ، أقرب أيضاً للجوانب الفردية غير المهلبة التي تختفي في اللاشعور . وفي قصص الأطفال ، تصور الغور باللا على أنها « الغول » رمز كل أنواع الشر الذي يفتك بالبشر . وحينما يحاول الإنسان أن يبرز جوانبه الغريزية ، فليس أدل على الإفصاح عنها من تصور شكل هذا الغول ، شكل (١) .

المنظر الثاني : ويمثل بقعة من الحبر تنظر بطريق الصدفة على قطعة من الورق ، ثم تثنى هذه الورقة من المنتصف فتظهر البقعة بشكل مماثل في الصفحة . وحينما تعرض هذه البقعة على المشاهدين ، فلأنهم عادة يتصورون فيها أفكاراً ، ومعاني ، وروزاً ، هي مجمل ما يسقطونه على هذه البقعة . فالبقع في الحقيقة تستخدم كمثيرات لدلالات إسقاطية . وترابطات شخصية خرة . وفي الواقع إن أى شكل غير منتظم . قد يكتسب معنى بالنسبة للمشاهد من العملية الترابطية ، وقد كتب ليوناردو دافنشى في مذكراته : « ليس من العسير على الشخص أن يقف وينظر في قوائم الجدران ، أو في حطام النار ، أو في السحب ، أو الطين ، أو الأماكن المشابهة ، ويجد فيها أفكاراً جيدة^(١) » شكل (٢) .

المنظر الثالث : ويتضمن نوعاً من الرمزية التي تعبر عن العملية الجنسية ، مرموزة لها في صيد الغزال ، والصورة توضح أحد أعمال الفنان الألماني « كراناتس » . وتبدو فكرة الجنس في قصيدة شاعرية تمثل

عملية الصيد مرموز لما في مقاطع مختلفة . فأول طلقة لم يصب فيها الصائد هدفه ، وفي الطلقة الثانية التي أصابت ، قام بتقيل صيده . أما الثالثة فظهرت ولاذت بالقرار إلى قلب رجل شاب ، وهي تعيش بين الأوراق الخضراء .

ولعل في فكرة الغزال . تصويراً للأنوثة ، وعملية الصيد في ذاتها عبارة عن بحث الجنس الحشن عن الجنس اللطيف ، وما أجمل شكل الغزال حينما تقارن بينه وبين المرأة الحميلى ، حتى في اللغة العادية . شكل (٣) .

المنظر الرابع : يمثل مفتاحاً في ثقب الباب وهو رمز آخر للجنس ، والصورة ترجع إلى القرن الخامس عشر للفنان كامبين^(١) ، والباب قصد به أن يرمز إلى الأمل . والقفل يمثل نوعاً من المشاركة ، أما المفتاح فيرمز إلى رغبة الإنسان إلى التقرب نحو الله . والنظر إلى الصورة لا يشاهد هذه المعاني لأول وهلة . ولكن بعمليات تأملية قد تتضح ، فنحن نتحدث في لغتنا العادية عن الباب المفتوح ، وهي فكرة رمزية ، على أن الأمل لم يقطع ولم يوصد ، وسياسة الباب المفتوح معناها أن عملية الأخذ والعطاء تعطى أملاً في تفاهم أكبر . أما إغلاق الباب وإيصاده ، فهي دلائل رمزية لفقدان الأمل . شكل (٤) .

المنظر الخامس : ويرمز للفكرة التي يؤكد لها « يونج » في كتاباته ، من كون الرجل ليس رجلاً مطلقاً ، أو الأنثى أنثى مطلقة ، فكلاهما من الجنس

الآخر صورة مصاحبة منذ البداية ، يحمل الرجل الأنثيا^(١) ، أى صورة
العنصر النسائي فى لاشعوره ، كما تحمل المرأة الأنثياس^(٢) ، وهى صورة
العنصر الرجالي فى لاشعورها ، ويبين هذا نوعاً من الازدواج الداخلى ،
والصورة رمز لهذا الازدواج ، فنصفها امرأة ، والنصف الآخر رجل يحمل
سيفاً ، والأذرع يعلوها جناحان على شكل وطواط ، بينما الأرجل تستند
إلى وحش خرافى ، والصورة من مخطوطات كيميائية فى القرن السابع
عشر . شكل (٥) .

المنظر السادس : ويمثل حالة من الهستيريا الجماعية المتطرفة التى
كان يطلق عليها فى الماضى : « التملك »^(٣) ، فإن العقل الواعى وعملية
الإدراك ، كلاهما يختل ، وتسبب نوبة رقصة السيف البالينيزيه للراقصين ،
حالة من الغثيان قد يصلون فيها إلى نوع من الهياج يستخدمون فيها
أسلحتهم ضد أنفسهم . وتستثير لنا هذه الصورة ، بعض الرقصات
المحلية التى يعلو فيها الصراخ ، وتزداد جدة الطبول برغم إخراج العفاريت
التي تأخذ مكانها من نفسية المريض ، ولعل الزار أحد مظاهر الرقص
الانفعالى المحلى ، الذى يبرز هذه السمة . شكل (٧) .

المنظر السابع : والصورة تمثل لعبة العربات « الفولكس فاجن » التى
تمثل شعاراً للإعلان عن الماركة فى هذه الصورة . وقد يكون لهذه اللعبة
تأثيرها فى عقلية المشاهد ، حيث يمكن أن تستثير لديه ذكريات الطفولة ،

animus (٢)

anima (١)

possession (٣)

إذ يلذ لكل طفل أن يرتب أشكال العربات في تشكيلات جميلة ،
فإذا ارتبط الإعلان في ذهن المشاهد بهذه الذكريات الصادقة التي
تبعث فيه السرور . فإنه عن طريق هذا الترابط اللاشعوري مع اسم
السيارة وماركتها ، يمكن أن يكون هذا سبباً من أسباب زيادة الدوافع لدى
الشخص لاقتناء هذه السيارة . شكل (٨) .

المنظر الثامن : يمثل صورة لطريق زراعى ، حيث نشاهد
إشارة المرور مرسوماً عليها غزال ، وهو تحذير للسائقين من السرعة في هذا
المكان ، لأنه يحتمل أن تمر حيوانات من الجانب الآخر . ويظهر ظل
راكبي الدراجات في الجزء الأمامى من الصورة . بينما يتضح من الحيوانات
العابرة : فيل ، وديناصور . ووحيد القرن . وهذه الصورة عبارة عن
حلم . قد صورها الفنان السويسرى الحديث « إيرهار جاكوبى »^(١)
والصورة ، في الواقع ، تمثل ما نسميه : « اللامنطقية » وتحمل الدلائل
التي تلوح عادة في الأحلام في صور غير مرتبطة . شكل (٦) .

المنظر التاسع : يظهر من هذا الإعلان ، التأثير الذى يتعرض
له الإنسان في وقتنا الحاضر . نتيجة للدعاية السياسية . والرسم يبين
إعلاناً فرنسياً ظهر عام ١٩٦٢ ، يدعو الناخب بأن يدلى (بنعم) في
أسفل الانتخابات . (ولا) متكررة . ففي الوقت الذى يدعونا الإعلان
للاستجابة الإيجابية . يدعونا فيه غيره إلى الاستجابة السلبية ، ومن شأن
هذا أن يخلق جواً لا يتلاءم مع نفسه ، وعدم الاتزان النفسى يكون النتيجة

الخطمية لمثل هذا التضارب . والذي نحاول لاشعورياً . أن نقوم بعملية تعويضية عنه . لنكتسب عملية الاتزان النفسى . شكل (٩) .

المنظر العاشر: ويظهر في الصورة العليا منظر من القصة المشهورة : « أليس في بلاد العجائب » عام ١٨٧٧ . وتبدو فيه أليس وقد كبرت إلى أكبر حد ممكن لتشغل فراغ المنزل . وهى فكرة حلم من النوع التعويضى الذى يميننا بكبر الحجم . بحيث نكتسب قوة أكبر لتحقيق أحلامنا . وهذا النوع من الأحلام . يساور دائماً طفولتنا . وقد استغل في القصة أحسن استغلال ، ليفصح عن نوع من الرمزية في تحقيق هذا الأمل الذى يساور الطفولة . حينما نحس بضعفها إزاء العالم الخارجى . شكل (١٠) .

والرسم السفلى يبين حلماً آخر من النوع الشائع أيضاً . والذي يبدو فيه الإنسان وهو يطير . وهى صورة من القرن التاسع عشر . صورها الفنان الإنجليزى « وليم بليك^(١) » وعنوانها : « كيف حلمت بالآشياء المستحيلة ؟ » . وفى هذه الصورة نرى المرأة وهى تتأبط ذراع الرجل الذى يقود الحصان الطائر في الفضاء . بينما الخيالات التى تصعد من أسفل وتلوح في أعلى السحب . تطل عليها — هل ذلك هو الخيال الذى عاود الإنسان مرات في حياته ليفك قيوده الأرضية^(٢) . ويطير أشبه بالحمامة حراً في السماء . يحقق آماله ودوافعه ؟ . شكل (١٢) .

حقيقة الرمزية : ويبدو من استطلاع هذه الأمانة العديدة ، أن الرمزية ضرورة للإفصاح عن الأفكار المقلقة ، التي لا تجد سبيلها إلى التحقيق في الحياة العادية . وحينما ينتج الفنان أو المعبر . فإنه يكسبها تلك الرمزية التي تعتبر مفتاحاً للكشف عن ذلك الشيء الذي يقلقه . ولعل الأفراد لا يقلون عن الشعوب في اهتمامهم الرمزية . فناد أيام كتبت الصحف عن مظاهرة للطلبة الأمريكيين وقد جسدوا فيها صورة لنكسون كدمية . وهم في الواقع ، إذ يجسدونها في أثناء تجمّعهم . وحين يحتاجون فيها على الحرب الكمبودية ، والحرب الفيتنامية ، إنما يحاولون بذلك تصوير الاتجاه المضاد لثورتهم . باعتبار أن الرئيس ومن حوله هم الذين اتخذوا القرار في الهجوم ضد الثوار في دولة كمبوديا ، والتصوير بالدمية مقترن بالحافز الذي تسعى إليه جماعات الطلبة . حيث لا يستطيعون الأصل فيستخدمون الدمية كبديل .

ولعلنا نذكر « تشرشل » أثناء الحرب العالمية الثانية . حينما كان يطوف في معسكرات الجنود . وكان يلوح بيده راداً التحية . رافعاً أصبعيه على شكل حرف « V » ، وهو الحرف الأول من لفظ النصر ^(١) . وأصبح هذا الرمز مقترناً بالصراع الحادث في الحرب بين قوى الحلفاء . وقوى المحور . أما بالنسبة للمحور . فقد كان الصليب المعكوف الذي ارتبط بالنازية ، العلامة الواضحة لكل الأفكار التي حاول هتلر أن يبرزها كنوع من التحدي للعالم . ومنها : « ألمانيا فوق الجميع » . كما أن رفع الدراع لتحية الزعيم ، كان أيضاً أحد الدلائل لتجسيد الطاعة العسكرية للزعيم هتلر .

الرمزية من ناحية الشكل : وقد سبق في مجال آخر . أن فرقنا بين
١٠. أسميناه الرمز . والعلامة . والرمز الفني . كما أوضحنا في هذا المجال
نوع العلامة بين الرمزية . والأحلام^(١) . وبيننا في مجال آخر معنى الرمزية
كما تتضح في رسوم الأطفال^(٢) . وفي هذا المجال لا نريد أن نكرر
ما سبق ذكره . وإنما نود أن نتناول الموضوع من زاوية أخرى . وهي
كيف تأخذ الرموز أشكالها ؟

من الطبيعي أن الرمز الذي سيستخدمه شخص معين في التعبير .
لا بد وأن يكون له معنى خاص لديه . وليس هناك حدود لما يمكن أن
يظهر عليه شكل هذا الرمز . فن السير حينما نتعامل مع شخص . نحسب
طوال الوقت أنه عفيف ، معقد في تصرفاته ، لايسهل الوصول معه إلى
تفاهم ودى . وأن قراراته يكون دائماً مبعثها الصرامة والنظام المظهري .
وقد تتحول صورة هذا الشخص لتصبح رمزاً بيم عن هذا المعنى .
ويمكن استخدامه بهذه الصورة ، وفي محاولات لبعض الفنانين . . وخاصة
الحديثين مثل ريفيرا^(٣) . كان يريد أن يرمز للرأسمالية بمعناها المستغل ،
المضاد للرفاهية العامة للرجل الشعبي . فكان يحارفي إيجاد الرمز حتى وجد
أن أفضل شيء أن يصور شخصية أمريكية مشهورة بثراتها . وكان
ينقلها نقلاً حرفياً في صوره الحائطية الكبيرة . ليبينها كرمز للثراء الذي

(٢) سيكلوجية رسوم الأطفال

(١) أسس التربية الفنية

D. Riviera (٣)

يحاول أن يشرح أضراره من الناحية الاشتراكية . ولذلك فقد يصعب الشخص بصورته الطبيعية أو الفوتوغرافية لبعض الناس . رمزاً لمجموعة من الأفكار . سواء أكانت أفكاراً من النوع المحب أو المكروه . وهو معنى إضافي يدرك في ذاتية الشخص نفسه الذى يسجل .

وهناك أيضاً دلالات أخرى للرموز التى تصل إلى علامات بسيطة مجردة . لنتم عن أفكار جديدة . فمثلاً فكرة الصليب . إنه مجرد خطين أحدهما رأسى والآخر أفقى ، والخطان متقاطعان . ولكن ظهورهما فى أى رسم . أو فى أى مجال مجسم . يثير دلالات كثيرة . ومعانى عديدة . لهذا لا يمكن أن نتصور هذين الخطين علامة ساهرة ، بل إن الرمزية التى يحملها الصليب مرتبطة بصليب المسيح . ومرتبطة بتمثل عملية الإصرار على العقيدة والدفاع عنها ، حتى لو فقد الإنسان روحه . لهذا أصبح الصليب يرتبط بالمهداية ، والمثل الأعلى . والتضحية . واستغله الفنانون لإقامة الكنيسة على دعامة من هيكله . فأول بازليكاً كانت على شكل صليب . وكل مقابر المسيحيين يعاوها الصليب . كما يعلو الكنائس ، كما أصبح رمزاً يدل على سلسلة حول رقبة من يؤمن بالمسيحية . ويتمثل فى السيد المسيح ، المثل الأعلى للتضحية والفداء .

وقد امتلأ تاريخ الفن فى العصور : القديمة ، والوسطى ، بأنواع عديدة من الرموز . حتى أصبح من الضرورى إدراك المغزى من كل رمز ، لفهم تلك الأعمال الفنية ، فاستخدمت الحمامة رمزاً للسلام ، كما رُسم الكبش لنتم عن الفداء ، ومرجعه قصة إبراهيم وابنه إسماعيل حينما افتداه بدمج هذا الكبش ، فأصبح الكبش رمزاً للفداء . كما

يستخدم الصقر رمزاً للرفعة . وقد تداوله الفنانون حتى ولو أن بعضهم لم يروه . كذلك ظهر وجه الأسد ليرمز إلى القوة ، والثعبان إلى الغدر أحياناً ، وفي أحيان أخرى ، وخاصة مع صانعي الأدوية .^١ يستخدم على أنه رمز لتحويل السم إلى « ترياق » . ولاشك أن تمثيل المياه بخطوط متعرجة ، يرمز إلى الأمواج أحياناً ، وفي أحيان أخرى يرسم الماء رمزاً للتعميد بالنسبة للمسيحية . وترسم السمكة رمزاً للخير . وكان المصريون القدماء يجمعون وجوه الحيوانات والطيور فوق أجسام آدمية . لتعبر عن فكرة الآلهة . وفي الفنون الشعبية تظهر رسوم كثير من الرموز لتوضح العقائد المرتبطة بالحسد ، فاستخدم الكف على أساس فكرة « خمسة وخمسة » واستخدمت العين للتعبير عن : « عين الحسود فيها عود » . كما استخدم الفنان الشعبي الجمل للتعبير عن العودة من الحج ، وغصن الزيتون إشارة للسلام . وفي الحقيقة إن الرموز التي يستخدمها الفنانون لاحتصر لها . بعضها مر في تاريخ طويل ، واكتسب معاني تقليدية . والبعض الآخر توالد مع الأحداث . وأخذ معاني جديدة .

وفي الحقيقة أن الرموز التي نشاهدها تمثل صراع الإنسان في الحياة ، كما تعكس عقيدته وطموحه . وجوانب آماله في الانتصار والسيطرة ، وتحقيق الحب . ولا يسهل عادة جمع كل هذه الرموز في مثل هذا المقام ، لأن البعض منها يقوم على قصص ميثولوجية . كان يدين بها الإنسان في تلك العصور التي صورها فيها .

وما يهمننا في هذا المقام ، أن الطفل . والفنان الحديث . كالأديب والشاعر . حينما يعبر تعبيراً له دلالات رمزية . فيتبع من ناحية الشكل

عمليات التخريف المختلفة ، أحياناً يلخص ويحدد حتى يصل إلى علامة يشاع تداولها ، وتصبح رمزاً للفكرة ، كما ظهر في عهد إختاتون رسم دائرة تمثل قرص الشمس ، يتدلى منها خطوط في نهايتها أيد لتعطي الفكرة عن الخير الذي تيسره الشمس ، وهي أيضاً رمز لعبادة الشمس في هذا الوقت . والطفل والبالغ . على حد سواء . يصغر . ويكبر ، ويحذف ، ويطلق ، ويضخم . كل ذلك لإعطاء الدلالات الرمزية لمعنى معين . وحينما يكون الرسم رمزياً ، لا يخضع في العادة للمسرح الواقعي ، إذ أن له مغزى آخر . فالتعبير الرمزي يعتمد على الرموز ذاتها ، وعلى الأوضاع التي تأخذها هذه الرموز بالنسبة لبعضها البعض . بصرف النظر عن النظرة الموضوعية أو الفوتوغرافية للتعبير . فالرسوم قد تظهر ويتعدد منطق تجميعها في وحدة . وقد ترسم بعضها وقاعدتها صفحة الورق ، ويرسم البعض الآخر وقاعدته الحافة العليا للورق . وهكذا تتعدد مداخل الرسم بصرف النظر عن وضعها في الطبيعة . وحينما نراها مجمعة بهذا الشكل ، ننظر إليها كرموز ، ونقدرها كأشكال رمزية لها معان ، ودلالات ، وخصائص معينة ، أكثر من مجرد أنها تصوير لواقع خارجي ، هي دلالات لكل المعاني الرمزية المتضمنة فيها . وعليها أن نجول بخواطرنا لنفك هذه الرموز . ونفهم ما يرتبط بها من معان .

والحقيقة أن الفن يزداد ثراء بما يحتويه من رموز . وكلما كان لهذه الرموز صدق في اللاشعور ، كان هذا داعياً لظهورها عند تصويرها وهي تحمل معاني تعبيرية قوية ، ولكن حينما تقل هذه المعاني .

تصبح علامات لا تحصل مغزى من الخبرة . وبالتالي تكون سطحية .
 الرمزية من ناحية المغزى : وتزداد المعاني المرتبطة بالرمزية غنى ،
 كلما تكشفنا العلاقة بين الرمز والمغزى . صحيح أن العلاقات التشكيلية
 هي عادة التي تخلق المعنى الجمالى ، لكن الرمز في ذاته الذى يرسم
 أو يعبر عنه ، له مغزى إضافي . فوق أنه شكل جميل . وهذا المغزى
 الإضافي تأخذه من المفاهيم المشتركة عند الناس ، تلك التي ترتبط
 بعقائدهم الدينية . أو السياسية . أو الاجتماعية . والناس لكي تسيطر
 بعقائدها على البيئة وتمنع الشر ، فهي في الحقيقة تستغل الفنان ليخلق
 لها الرموز التي تبعدها هذا الشر عنها . وبناءً على ذلك يعتبر الفنان أداة
 اجتماعية لتجسيد الرموز التي تفصح عن المعاني الاجتماعية التي يدين بها
 المجتمع ، فلا يكفي أن يرسم الكف كمجرد شكل ليد دائماً ، لابد في تأمل
 الأصابع وإبراز اليد بما يمكن أن تعكس معنى أنها تمنع نظرة العين التي
 تجلب الشر ، أو العين الحاسدة . لذلك فلا تكون اليد في هذه الحالة
 مجرد علامة ، وإنما تُقرن بالشكل الذي يحمل هذا المضمون . وبعض
 الرموز تعطي راحة نفسية لصاحبها ، إذ أنه وهو يؤمن بأن هناك شروراً .
 وكيلا يشغل نفسه بها . نجده يتسلح بالرموز التي تقوم بالنيابة عنه
 في منع هذه الشرور ، كذلك فإنه يستريح نفسياً ويستطيع مجابهة الحياة
 بقدم راسخة .

إن البحارة الذين كانوا يركبون المراكب الشراعية . ويخرجون بفوانيس
 ضئيلة وسط ظلام الليل في البحار الشاسعة ليصطادوا ، لابد أن يكون
 خيالهم قد مسه شيء من الخوف ، نتيجة هذا العالم الموهوم . والظلام ،

وهياج البحر ، والمواصف . وفكرة أن الذاهب مفقود ، والمائد مولود ،
 هذه الفكرة مرتبطة بتصورهم بلجنة البحر التي رسموها ، نصفها أنثى
 آدمية وذيلها سمكة . وفي الميثولوجيا . هذه الجنة استطاعت أن تأخذ
 أحد البحارة وتجبره على العيش معها في قاع البحر . إن هذه الجنة لم
 تصور على شكل طبيعي ، فنصفها الأنثى هي كل ما يتمناه البحار .
 وهو بحار ذكر ، في عزلة يلاطم الموج . والظلام ، وعموض الكون .
 فصور أمله في هذا الرمز الأنثى . ولكن أين الأنثى في وسط البحار ؟
 فهي لابد خارجة من البحر ، كما ولا بد أن يكون نصفها سمكة .
 فالمعنى الرمزي يتحقق بالنسبة للبحارة الذين يعيشون في مثل هذا الجو .
 إن بعض البحارة حتى يومنا هذا . ما زالوا يرسمون هذه الجنة .
 ولكن في الحقيقة . لم يعد لها دلالة كالتى كانت لها بعد أن أصبحت
 المراكب بواخر ضخمة تستخدم العقول الالكترونية لتتقن أثر السمك
 بالأساليب العلمية . فالفكرة الميثولوجية المرتبطة بلجنة البحر . ظهرت في
 جو له طابع بدائي كله وعموض . لهذا يتجه الخيال إلى نوع من الإيهام
 الشكلى . كما يرى في مثل ذلك الرمز .

وليس معنى ذلك أن تطور الإنسان جعله يستغنى عن الرمزية ،
 صحيح أن بعض الرموز قد فقدت معناها بالنسبة بليلنا الحاضر ، لكن
 مازالت الفكرة الرمزية تأخذ شكلا جديداً ، ومضموناً مغايراً ، بالنسبة
 للمواطن الذى يعيش في القرن العشرين . ويبدو ذلك بوضوح في لعب
 الأطفال . فقد ظهرت في أسواق نيويورك . وعقب نزول أول إنسان
 على سطح القمر ، ألعاب جديدة للأطفال تدور حول رواد الفضاء ،

وحول القمر والأفلاك . ولعل هذا يدل على أن الدلالات الرمزية في اللعب ، تستمد معنيها من الجو الثقافي والحضارى المحيط بالطفل ، وكلما تقدم الإنسان ، اضطر بالضرورة أن يغير في رموزه التى يؤمن بها ويضمئها معانيه ، ويستبدلها برموز أخرى تكون أكثر إفصاحاً عن -بياته الحقيقية .

فزعات الفن الحديث والرمزية : ولعل المتتبع لتيارات الفن الحديث ، وخاصة فى فن العامة^(١) ، والسريالية ، ليجد استخدامات جديدة للرموز وليدة الحياة الحديثة التى يعيشها كل فرد ، بما فيها من إعلانات ، وآلات ، وإنتاج بالجملة لا يظهر فيه الفرد إلا وكأنه ترس فى آلة ، أو وحدة متكررة فى نظام متشابه . فلذا كان الفن وليد الحياة وانعكاساً لها ، بل هو الحياة ذاتها ، فإن تلك الرموز التى ظهرت فى فن العامة ، إنما هى دليل مفصص عن عقلية المواطن العادى^(٢) الذى يأكل فى أمريكا السجق^(٣) والمستردة ، ويلذهب إلى السوق^(٤) ليقتنى المعلبات التى يجد فيها كل ما يشتهيه ليضعه فى الثلاجة . ويكفى غذاؤه لشهور دون أن يحتاج إلى الخروج وسط الثلج لىبحث عن خضار ، أو فاكهة ، أو لحم ، فكلها معلبة لتتحقق حاجته . شكل (١١) .

وعلى ذلك ، فإن فن العامة يستمد وحيه من هذا النوع من الحياة ،

the common man (٢)

pop art (١)

super market (٤)

hot dogs (٣)

فيأخذ : الإعلان ، وصور الخنافس ، والمعلّبات ، وأشكال السيارات ، ومفاتيح وأزرار الكهرباء ، وقرص التليفون ، وأشكال العقول الالكترونية ، ليجعل من كل ذلك نوع الرمزية الذي يثرى به تعبيره .

الرمزية كتعبير فردي وجماعي : والرمزية قد تكون لها أهمية فردية حينما ندرس خصائص الفرد ، ونهتم بها كوحدة في حد ذاتها ، لها تاريخها ومقوماتها النفسية . لكن الحياة الحديثة . التي نتجه بكل مقوماتها إلى إخضاع الفرد لمظهر عام متكرر ، شأنه في ذلك شأن بقية أفراد المجتمع ، فإن الدلائل الرمزية الفردية تفل في معناها لتفسح المجال للرمزية الجماعية ، إذ أن نوع الإنسان الذي يعيش وسط عالم من الآلات يعانى من نفس المشكلات . ونوع الاستجابات . وعلى ذلك فإن الرمزية التي تعلى حياته . وأفكاره . وعقائده . إنما هي رمزية جماعية .

ويدور السؤال في أذهاننا : إن هذا العصر الذي يؤمن بالفرد ، أليس من المتوقع أن نجد فيه تزايداً في الفروق الفردية . وما يتبعها من رموز ؟ الحقيقة أن ذلك وإن كان يبدو منطقياً من الناحية النظرية ، إلا أنه في واقع الأمر مع سيطرة الآلة وتأثيرها في الحياة الاقتصادية ، وفي الحروب الحديثة ، يصبح هذا الفرد . على غير ما نتصوره ، وحدة خاضعة لسيطرة الدولة . وللإمكانات التي تيسرها له . سواء في ملبسه . أو مسكنه . أو تعليمه . وتستطيع أن تفرض عليه بكل إمكانياتها الاقتصادية . ما يجعل نموه يسير في اتجاه معين دون الآخر . وعلى ذلك فإن الأفراد ، وإن اختلفوا فيما بينهم . إلا أن مقوماتهم النهائية

وليدة عوامل خارجية أكثر ضغطاً . وتكيفاً . وإلزاماً . من تلك العوامل الداخلية التي تسبب الفروق الفردية . وحتى في أغنى الدول ، مثل أمريكا ، نكاد نلمح الشكل النمطي لحياة الفرد في البيت الذي يسكن فيه وإمكانياته الميكانيكية . والسيارة التي يركبها ، ومصانعها وأسواقها المتنافسة ، والتي لها دور كبير في تشكيل الحياة في هذه البلاد . فالمواطن الأمريكي في سلوكه . يعكس مفعول هذه البيئة كلها . ويصبح أى نوع من الرمزية يلتزم به وليد التفاعلات التي يعيش في خضمها . بينما في البيئات الريفية الساذجة التي لم تصل إليها أدوات الصناعة الثقيلة . مازلنا نجد للخرافة البدائية مكاناً كبيراً ينعكس في الرمزية التي تجد لها صدى ، حتى في عمليات الوشم التي تكوّن بها الجلود منذ الصغر لتصبح رموزاً تتم عن العقيدة التي يولد الفرد في طياتها . ويحملها فوق جلده . فالعصفور الذي يضعه الفلاح أو الصييد ، بالوشم . فوق جبهته . ما دلالة ؟ هل يمثل غرس سمات المدكاء على جبينه ليقال إنه يفهمها وهي طائفة ؟ إنه مثل من تلك الأمثلة التي نقابلها في الشعوب البدائية . والتي تجعل للرموز دلائل ومعاني مستفيضة تحتاج إلى دراسات أكثر اتساعاً .

وخلاصة القول : أن هناك نوعين من الرمزية : فردية ، وجماعية ، ينعكسان في الفنون على اختلاف أشكالها وألوانها . ويعطيان معاني إضافية تكشف عن الجوانب النفسية التي تزيد من ثراء الإدراك حينما نقرب من تلك الأعمال لفهمها من هذه الزاوية النفسية الجديدة .

الفصل الثالث

البحث عن ذاتية الفرد

مقدمة : يعيش الإنسان في الوقت الحاضر في دوامات متعددة ، تلعب فيها السياسة الدولية دوراً هاماً . وأصبح يمثل هذه السياسة معسكران رئيسيان : أحدهما المعسكر الأمريكي الذي تدعمه الرأسمالية ، والآخر المعسكر الروسي وقوامه الشيوعية . وأخذ كل من المعسكرين يحاول الدفاع عن نفسه ضد المعسكر الآخر . ولا سبيل إلى الأمم الصغرى في أن تجد لنفسها فرصة لاستقلال ذاتي ، فلما أن تتبع هذا المعسكر ، أو ذاك ، محاولة أن تجد نوعاً من الحماية لأفكارها أو مبادئها في ظل مبادئ وأفكار أحد المعسكرين . ومهما ناقشنا من نظريات في التربية . أو علم النفس . أو في التربية الفنية على وجه الخصوص لنحدد أين يقع الفرد من هذه الصراعات العالمية ؟ وهل يمكن أن نتصور له حرية خالصة في حداثتها . أم أن ذلك أصبح في العصر الحاضر شيئاً متعلداً ، أو يكاد يكون مستحيلاً ؟ حينما كانت الأمم بعيدة عن بعضها البعض ، ويفصلها سياج كبير من الحدود التي تنشأ عادة كأسوار بين الأمم . كان من اليسير على الإنسان أن يتصور أن ما يحدث داخل إطار كل دولة ، يمكن أن يبنى سرّاً خافياً على الدولة المجاورة .

أما الإنسان في العصر الحديث في أية دولة ينتمي إليها ، فإنه لا يستطيع أن يعيش في عزلة عن بقية دول العالم . ولم تعد فكرة وجود أسرار خاصة لدولة ما بالمقبولة . بالنسبة لتطور أدوات الاتصال من :

صحف ، وتلفزيون ، وبرق ، وإذاعة ، ووسائل مواصلات : كالتطائرات والبواخر ، حتى إن انتقال الأفراد من مكان إلى آخر ، أصبح مسألة لا تقتضى أكثر من ساعات لينتقل الفرد من أول المعمورة إلى آخرها . ولهذا اليسر في التنقل ، وفي سرعة انتقال الأنباء ، أصبح غير ممكن في عصرنا الحاضر أن ندعى بأن ما يشغل أمة لا يمكن أن يكون موضع اهتمام الأمة الأخرى . ورغم قيام الأمم المتحدة على أساس أن ترمي السلام في العالم ، إلا أنه منذ أن وضعت الحرب الثانية أوزارها عام ١٩٤٦ والعالم يخوض حروباً محلية كثيرة في الشرق والغرب ، لم يكف عنها حتى وقتنا هذا ، بل وتشتعل ثورات وتتم انقلابات ، وتغير الحكومات ، وتزداد حدة النزاع بين المعسكرين ليصبح احتمال الخطر في العالم الحديث أكثر تعقيداً مما نتصوره في أى وقت مضى .

حينما فكر جان چاك روسو في « إميل » ، تصوره يتبرعرع في بيئة طبيعية بعيدة عن أدران المجتمع ، وخلق خيالا يحقق فيه نوعاً من الحرية الطبيعية التلقائية لإميل ، وهي الحرية التي لا يمكن تصورها في مجتمع إقطاعي طبقي ، يعيش فيه السادة قلة ، والعبيد كثرة غالبية . وعلى الرغم مما قد يوجه من نقد لفلسفة روسو في التربية ، إلا أن ما كتبه ما زال صفحة من التاريخ ، نهبت الأذهان إلى الغبن الساقط على الفرد ، الذي لا يجد الفرصة لانطلاقة حقيقية تحقق آماله ، وطموحه ، ودوافعه الطبيعية .

وضع الفرد في مجتمعاتنا المعاصر : وإذا سألتنا أنفسنا : كيف نتصور حرية الفرد في مجتمعاتنا المعاصر ، سنجد مفهوماً لهذه الحرية مغايراً عن أى

مفهوم مضى . فالفرد يولد في بيئة تحيطه بكل الظروف : الفلسفية ،
والسياسية والاجتماعية ، والتكنولوجية المعاصرة ، وهو حينها يشب ويتطور ،
يتفاعل مع هذه الظروف ، ولا يستطيع أن يعيش عضواً فعالاً في المجتمع ،
دون أن يكتسب المقومات التي تمكنه من الحياة في هذه الظروف الحديثة
المتعددة .

وما الذي يختاره الفرد ليكون قراراته في هذه الحياة ؟ من الطبيعي
أن ما يختاره يمثل بالبداهة نوع الحرية التي يزاؤها . وكلما كانت فرص
الاختيار المتاحة أمامه واسعة متعددة . كانت لديه الحرية في أن يصدر
القرارات التي تتفق مع صالحه . لكن مع هذه الظروف التي يعيشها ، والتي
تتجه فيها الثورة الاجتماعية نحو توفير العدالة لكل أفراد المجتمع الذي
يعيشون فيه ، فكلما ازداد عدد الأفراد ، قلت تبعاً لذلك حرية الفرد
في الاختيار ، لأن الفرص المتاحة للجماعة ستحجب السبيل المطلق على
الفرد ليتخذ أى قرار يشاء . وكلما زاد عدد الأفراد ، ضاقت السبل
المتاحة أمام الفرد ليختار منها ، وفي هذه الحالة سوف لا يختار الفرد
إلا ما هو معروف أمامه ، فاختياره ليس اختياراً بالمعنى الحقيقي ،
ولنما اضطرار تختمه الظروف والملابسات التي يخضع فيها للنظام الاجتماعي
الذي ينتهي إليه .

ولذلك لم يعد للحرية الفردية التي كان يشهدها روسو ، معنى حقيقياً
في مجتمعاتنا المعاصرة . وقد يختلف مجتمع عن الآخر في تراثه وإمكانات
المادية ، لذلك ففرص الاختيار فيه قد تكون أكبر من الفرص المتاحة
في مجتمع آخر ، لكن مع الثورات الاجتماعية والاقتصادية ، والتحول

التكنولوجيا والصناعي ، مثل هذه الفرص تمتد عادة للدرجة التي يكاد يصبح الفرد فيها مسيراً لا مخرجاً .

أهمية المعرفة حول الأفراد : وعلى الرغم مما لدينا من معرفة حول الأفراد ، فإن هذه المعرفة عادة تستقى من تعميمات مأخوذة من إحصاءات يكون فيها الإنسان رقماً في الإحصاء . وتوصلنا هذه المعرفة عادة إلى ما نسميه الشخص العادي ، ففكرة الشخص العادي وليدة مجموعة من الحقائق استقيناها من ملاحظة عديد من الأفراد ، واستخلصنا منها ما يمكن أن نسميه بهذا الاسم . ولكن أين هو هذا الشخص العادي ؟ إننا حينما نقرب من أى شخص ، ونفحصه عن كثب في أى اتجاه من اتجاهاته أو ميوله . سوف نجد أن فكرتنا عن الشخص العادي فكرة نظرية بحتة ، وأن المتاحة أمامنا حالة ليس لها شبيه أو نظير ، وخاصة كلما توغلنا في أعماق النفس لنرى كيف تؤثر هذه العوامل في سلوك الشخص بالذات .

ولذلك فقد نصح « يونج » بأننا حينما نريد أن نفهم أى إنسان ، لا بد أن نضع جانباً كل معلوماتنا عما نسميه « الرجل العادي » ، كما نلقى بكل النظريات ، حتى نستطيع أن نصل إلى قرار حقيق فيما يتعلق بهذا الشخص الذى نفحصه ، دون تعصب أو أفكار مسبقة .

ويدلنا كلام يونج هنا ، على أننا ولو كنا في حاجة شديدة إلى معلومات علمية لفهم شخص معين ، إلا أن تلك المعلومات في ذاتها

تكون معوقة للرؤية السليمة . لما تحمله من أفكار مسبقة . لذلك فإن
 أى مفكر لابد أن يكون حريصاً أمام التضارب الذى يحدث عادة بين
 المعلومات المكتشفة من الحقيقة الماثلة أمامه عن شخص معين ، والمعلومات
 المسبقة عن الأشخاص بوجه عام ، والتي يفترض أنه سيطبقها على كل
 شخص يجده . وفى التحليل النفسى على وجه الخصوص ، تزداد
 أهمية معرفة الشخص وفهمه زيادة ملحوظة ، فالحلل النفسى يرى نفسه
 مضطراً أن يعتبر شخصية المريض كحقيقة أساسية فى الصورة ،
 كما يجد لزماً عليه أن يرتب طرقه وأساليبه فى العلاج تبعاً لذلك .
 وقد أصبح من الأمور المعترف بها فى الطب الحديث ، أن الطبيب
 يكرس جهوده لمعالجة شخصاً مريضاً وليس مرضاً مجرداً . فالشخص
 المائل أمامنا يحمل دلائل الحقيقة ، على النقيض من فكرة المثالية غير
 الواقعية التى يمكن أن نفهمها بما نسميه بالشخص العادى ، والذى
 يشير إليها الاتجاه العلمى . وحتى فى بعض العلوم : كالطب الحديثة ،
 أصبح من الأمور الظاهرة أن الأشياء التى تلاحظ . لا يمكن فصلها عن
 يلاحظها ، وهذا يعنى أن المعرفة لا وجود لها وحدها بدون الأشخاص
 الذين يستخدمونها . وعلى ذلك فى أثناء الاستخدام ، ستظهر حتمية
 الفوارق بين شخص وآخر ، فى مدى قدرته على كشف النقاب عن
 الحالة التى يتفحصها .

ويظهر بوضوح أن نمو الفرد فى المجتمع المعاصر ، لم يعد يقرره
 الفرد ذاته ، بل أصبح يخضع لسياسة الدولة ، وأضحى الفرد محروماً من
 أن يتخذ القرار الأخلاقى فى كيفية تشكيل حياته الذاتية ، بل أصبح

محكوماً في غذائه . وملبسه . وتربيته . على أساس أنه وحدة اجتماعية ، حتى في لوه فإنه يتمتع بشيء من النوع الذى يعطى اللذة والبهجة للأعداد الكبيرة من الناس . الذى يعيش بين ظهرانيهم .

ولا يعتبر الحكام مستثنين من هذا ، فهم في الواقع وحدات اجتماعية شأنهم في ذلك شأن المحكومين ويتميزون عنهم فقط في أنهم أكثر تخصصاً في التحدث باسم الدولة وعقيدتها . كان يتصور « لويس الرابع عشر » أنه الدولة ^(١) ، فما هو في الحقيقة إلا مجرد فرد . بل من الأفراد القلائل الذين يستطيعون الإفادة من فردياتهم إذا تمكنوا من التمييز بين أنفسهم وعقيدة الدولة ، ففي الواقع هم أقرب أن يكونوا عبيداً لعقيدتهم التى يعوضون عنها نفسياً بالحيل اللاشعورية المختلفة .

إن العبودية والثورة صنوان متلازمان ، ولذلك نجد في تاريخ البشرية أمثلة متعددة لأنواع القمع والضغط والاستعباد . التى تنتهى عادة بثورة تطيح بالطغاة . وتقيم نظاماً آخر يبدو في ظاهره على نقيض سابقه . فالناس المغلوبون على أمرهم . سرعان ما تجدهم ينتجون « قائداً » من بينهم يقود حركتهم ضد الطغاة . ولكن هذا القائد في خضم معاركه ، كثيراً ما يفقد فرديته ويصبح ضحية غروره بذاته ووعيه بأناته الفردية .

الفرد رقم : وما يسلب الفرد حرية ، سيل الحقائق العلمية التى تعامل الفرد على أنه وحدة ، أو رقم مجرد . في مكتب للإحصاءات . وليس من المنطق ، ولا من الحكمة . التحدث عن القيمة الذاتية للفرد ، أو عن أى معنى خاص به . وإذا أمكن تصور بضعة أفراد يحتمل أن يشلوا

عن هذا النهج العام ، فكيف يقاس عشرة أفراد بالنسبة إلى مائة .
أو ألف ، أو مليون ، أو ملايين ؟ فكلما ازداد عدد الرعية كان احتمال
اختفاء ذاتية الفرد أكثر . ويؤدي هذا في أحيان كثيرة إلى أن يحس
الفرد بأن حياته أصبحت قليلة المعنى . وبخاصة إذا كانت في وضع
لا تمكنه من أن يصل إلى مستوى الحياة الكريمة ، ورغد العيش . الذي
تتمتع به قلة من الطبقات الأخرى . فيجبره هذا إلى الإحساس بالعبودية
للدولة دون أن يرضى بذلك أو يقتنع به . فحتمية حياته تنهى به ، أن
يكون أحد أدوات الدولة ، وينظر إلى قادة الدولة في أحاديثهم وتصريحاتهم
على أنهم يعبرون عن مشيئته وآماله باعتباره وحدة متكررة في كتلة
بشرية عامة كثيرة العدد . فالفرد في هذه الحالة صنيعة مجتمعه . الذي
يعتبر فكرة مجردة شأنه في ذلك شأن الدولة .

ويزداد وضع الفرد وضوحاً على أنه وحدة متكررة في كتلة كبيرة من
البشر ، لو استعرضنا علاقة الفرد بالدين . فكل دين تنتمي إليه مجموعة
من الأفراد المؤمنين ، وهؤلاء ليسوا وحدهم . فهناك أعداد لا حصر لها من
البشر تنتمي شكلاً إلى الدين ، بحكم العادة والورثة . وهذا يوضح الفارق
بين الحالات التي قد يبدو فيها الفرد مؤمناً ، وبين تلك التي يردد فيها
مجرد التبعية بحكم العادة . والأمر في الحالة الأخيرة لا يمثل ظاهرة الدين
بروحها ، بقدر ما يمثل الحماية التي يشعر بها الفرد في تبعيته لسلطة
لا تنتمي إلى هذا العالم .

فالفرد وحدة متكررة في كتلة شعبية كبيرة . يكتسب حقه في
الحياة باعتباره وظيفة في الدولة ، وتحكمه بسلطتها العامة التي تعتمد في

حالة التشكك ، على قوة خارجية أكبر من البشر ، هي قوة الله .
 وفي هذه الحالة الأخيرة لا يكون القرار الأسمى قرار الدولة ، بل قراراً
 ميتافيزيقياً تختفي وراءه الدولة . وفي الدول الدكتاتورية تُستغل قوى
 الفرد الدينية لصالحها وتُبتلع ، وفي هذه الحالة تقوم الدولة مقام « الله » .
 لهذا فإن الدول الدكتاتورية الجماعية تأخذ شكل الديانات والاستعباد
 الحكومي في صورة عبادة . أما في حالة الأحزاب السياسية ، فإن رئيس
 الحزب الذي يقبض على السلطة السياسية يبدى ، يستطيع أن يترجم
 عقيدة الدولة بالأسلوب الذي يتفق مع هوايته . ويرى الدكتاتور أن
 قراراته لا يجب أن تقتصر على نوع من التهديد فحسب ، بل يضفي
 عليها نوعاً من المراسم ، والشعائر ، والمواكب ، والأعلام ، والموسيقى
 النحاسية ، والاستعراضات ، التي تجعل من هذه القرارات مقدسات .
 إن الدولة كالكنيسة ، تتطلب الحماس ، والتضحية الذاتية ، والحب ،
 وإذا كان الدين يستلزم الخوف من الله كفرض من فروضه الأساسية ،
 فإن الدولة الدكتاتورية تحاول جاهدة أن تخلق جو الرعب الضروري ،
 الذي يسند بقاءها .

الدين والدولة والناس: وحينما يُسنى الدين الناس بالقرب من الله والبعد
 عن الشيطان ، ويعدهم بمجنات النعيم ، في حين يعد الضالين سواء السبيل ،
 فإن الأمل الذي يحفظه الدين للناس هو تيسير عيشتهم ، بمعنى أصح
 توزيع البضائع المادية عليهم ، ووعدهم بالرخاء في المستقبل . وبساعات
 عمل قليلة . وكل هذه الآمال تتحقق بالصورة البعيدة التي ترسم للجنة .
 وهاءه الفكرة نفسها تعتنقها الدولة الدكتاتورية بصورة مشابهة ، حين
 التربية الفنية

تخيف الكتل البشرية من الناس، وتلغى شخصية الأفراد وتصبغهم صبغة واحدة ، رغم ما تضعه أمامهم من آمال لعيش رغيد وحياة أفضل . والدين ظاهرة/إنسانية نمت عبر التاريخ بصورة غريزية في الإنسان ، في ظل ضعفه وعدم قدرته على تفسير كثير من الظواهر اللامرئية ، التي لا يستطيع السيطرة عليها أو يحد لها تفسيراً علمياً محدداً . وحينما ارتبط الدين بالدولة ، أخذ مع «الجماعة» صورة سلاح ذى حدين : اتجهت الجماعة تحت الضغوط ، إلى سلب الفرد حريةته وتحويله إلى وحدة متكررة بلا روح أو وعى في كتلة كبيرة من البشر ، أو تحولت إلى جماعة خلاقية بفضل القيم الروحية والأخلاقية ، التي يتسم بها الأفراد الذين يكونون هذه الجماعة ويعطونها طابعها . والوصول إلى الحالة الثانية مسألة شاقة ، ولا يمكن أن تتم بالحديد والنار . حيث إن النمو الروحي ، والأخلاقى ، يحتاج كل منهما إلى الوازع الداخلى ، أى إلى تهذيب الذات عن أصالة واقتناع بحيث تصبح النفس البشرية قلعة حصينة ضد العوامل المزيقة الخارجية ، والضغوط السطحية المؤقتة التي لا تستند إلى تحول بيولوجى حقيقى فى الكائن البشرى . لذلك فإن الجماعة إذا خلت أفرادها من تلك القيم الروحية والأخلاقية ، فإنها قد تتماسك تماسكاً مؤقتاً تحت ضغط الرعب والتهديد ، ولكنها سرعان ما تنهار إذا زالت مظاهر الرعب وعادت إلى طبيعتها الغريزية غير المهذبة . أما إذا كانت القيم الروحية محققة ، فإنها تستمر وتطرّد ، ولا تعاني من الأزمات التي تجابهها الجماعة . بل غالباً ما تثبت صلابتها ومقاومتها للانحراف .

الدكتاتورية والإرهاب : وليس من الصعب على الدكتاتور أن

يوجد نظاماً وطاعة في الجماعة ، طالما يملك بوليساً قوياً مدرباً ، ولا يهتم في هذه الحالة إذا كان الشعب يتكون من ملايين الفلاحين الذين يتضورون جوعاً ، وملايين العمال الذين لا يبالغون ما يستحقون من أجور ، فالسلطة الإرهابية تستطيع أن تكسب العيوب كساء أخضر ، وتظهر النظام والطاعة بصورة براقة ، لكن ذلك ليس صحيحاً في تكوين الجماعة . وقد يوجد بين الجماعة أفراد ممن يكرهون العسر والإرهاب ، ويحبون العدل والحقيقة ، لكن إلى أي حد يستطيع هؤلاء التأثير على الكتل البشرية التي تترشح تحت قيود البوليس وإرهابه ؟ إن تأثير هؤلاء بالمقارنة إلى تأثير قوة الإرهاب ، يكون حادة ضئيلاً ، بل وليس من اليسير بروزه لأن أصحابه يتعرضون في المجتمعات الدكتاتورية والمستعصرة ، إلى تنكيل من القوى الحاكمة ، مما يجعل آراءهم تخبأ أو يسحق بها .

ذاتية الفرد والديمقراطية : إن التصور الخلاق لتحقيق ذاتية الفرد ، لا يمكن أن يتم في ظل مجتمع دكتاتوري ، فلكل المجتمع يبدأ عادة من نقطة انطلاق مختلفة ، حيث يزيل الفوارق بين الأفراد ، ويعامل الفرد على أساس كونه ترساً في ماكينة كبيرة . لكن المجتمع الصحي يوفق بين صالح الجماعة وذاتية الفرد في وقت واحد ، حيث إنه كلما ازدادت فرص الاختيار أمام الفرد لتقدير مصيره ، كان ذلك داعياً من دواعي صحته النفسية ، كما أن المجتمع حينما يقوم على أساس صلاحيات أفراد . فإن الشكل الذي يتخذه في هذه الحالة يكون أيضاً صحيحاً ، لأنه سينتج من تفاعلات أفراد الذين أبرزوا كل مواهبهم وشواصمهم إلى ما يمكن أن يثرى المجتمع ، ويحقق له شكله المثالي . وبمعنى آخر

فإن الجماعة مجموعة من الأفراد ، وهى وليدة هؤلاء الأفراد بكل مقوماتهم ، كما أنهم يمثلون انعكاساً لها ككل ، أى أن الصلة بين الكل والجزء ، العام والخاص ، صلة متبادلة متفاعلة ، وهذا هو الضمان الذى يحقق ذاتية الفرد ومصلحة الجماعة فى نفس الوقت ، بل هو الضمان أيضاً الذى يحدد من نمو الفرد بطريقة متسلطة على الجماعة ، ويحدد من اطراد الجماعة بأسلوب يلغى شخصية الفرد ، أى أن التفاعل بين الفرد والجماعة هو السبيل لإيجاد الاتزان بين الاثنين . فى الصورة الدكتاتورية تنبج السيطرة اتجاهاً واحداً غالباً ما يكون من أعلى إلى أسفل ، وهو لا يرتد مرة ثانية إلى أعلى ، ولذلك فإن التفاعل لا يتحقق . وسواء أكانت صورة الدكتاتورية فردية ، أى بتسلط حاكم واحد على الجماعة ، أم جماعية ، أى بتسلط جماعى على الأفراد ، فإن النتيجة الحتمية واحدة ، هى فقدان التفاعل إثر عدم استكمال الاستجابة من أسفل إلى أعلى .

ويوصلنا هذا المنطق إلى أن ذاتية الفرد لا تتحقق إلا فى ظل نظام ديمقراطى يقوم أساساً على فكرة العدالة ، والمساواة ، وعدم التمييز بين الأفراد ، نظام يقوم على الحرية الفردية فى إطار اجتماعى سمح . وفكرة الديمقراطية صعبة المثال ، لأن الممارس منها فى عالمنا المعاصر حقق جانباً واحداً وهى الحرية السياسية ، وترك الحرية الاقتصادية ، مع أهميتها . والحقيقة أن الديمقراطية السليمة لا تنمو بتحقيق جانب واحد من الحرية وإغفال باقى الجوانب ، فتلك الجوانب تكمل بعضها بعضاً . لذلك فإن قوانين المجتمع الديمقراطى لا بد أن تتيح للفرد الحرية فى

شئى أركانها . وفى نفس الوقت تضع من الضوابط والضمانات ما يحد من طغيان الأفراد واستغلال بعضهم للبعض الآخر ، أى بمعنى أصح تحد من الطغيان الفردى . ويظهر من هذا أن النظام الاشتراكى ، وليس الشيوعى أو الرأسمالى ، تبدو فيه هذه الموازنة أكثر وضوحاً . فالفرد له حقوق تحافظ عليها القوانين . لكن هذه الحقوق تقف عند حد معين ، وهو الحد الذى يظهر فيه الاعتداء على حقوق الآخرين ، فأنت تستطيع مثلاً أن تملك . ولكن ليس ذلك لاستغلال غيرك ، كما تستطيع أن تعبر عن رأيك . ولكن ليس هذا على حساب السخيرية من الغير أو التنكيل بآرائه . لهذا فإن الديمقراطية حينما تأخذ شكلاً اشتراكياً ، فإنها بطبيعة الحال توجد هذا المظهر المترن للمجتمع الذى يحفظ إلى حد كبير حقوقه ، وآماله ، واستعداداته ، ويجعل لها الضوابط التى تساعدنا فى أن نتحقق بما يكفل الصالح الجماعى الذى يعود على الفرد أيضاً باعتباره عضواً فى هذه الجماعة ، بالخير والرفاهية .

الاشتراكية والاقتصاد : ولم يكن هناك عيب فى الاشتراكية إلا أنها لابد أن تؤسس على اقتصاد نام ، ولا ينمو الاقتصاد إلا حينما تتفجر قدرات الأفراد وتزيد من الإنتاج ، حتى يصل إلى الدرجة التى يرتفع فيها نصيب الفرد لو وزعت الخيرات بعدالة على سائر أفراد المجتمع . ولكن الذى نشاهده ، أن الاشتراكية وهى تطبق فى البلاد التى توصف بأنها متخلفة اقتصادياً . لا تعطى للفرد القدر الأدنى من العائد الذى قد يصل إليه الفرد فى مجتمعات أخرى متقدمة اقتصادياً . ولكن هذا ليس فى الحقيقة عيباً فى الاشتراكية ، بقدر ما هو عيب

فى عدم نضج الأفراد ونموهم إلى الدرجة التى يستطيعون فيها أن يعوا بتوجيه طاقاتهم للخير العام . كما أن هذه الطاقات لاتصل إلى ذاك بدون التربية . التى لو أخذت شكلها فى المدارس بطريقة مشمرة ، أى بالطريقة التى تعود الأفراد أن يفجروا بها طاقاتهم ويحولوا ما حولهم من إمكانيات إلى إنتاج مشرو ومحقق لرفاهية المجتمع ، فلنهم يشبون وهم قادرين على التفاعل الإيجابي الذى ينفع مجتمعاتهم ، ولا يقفون موقفاً سلبياً يتفرجون بشماتة على القادة الذين يحاولون الإصلاح فى سبيل رفع شأن المجتمع . وليس من اليسير فصل الفرد عن المجتمع ، فالأول متمم للثانى ، والثانى متمم للأول ، ولايستطاع رؤية أحدهما بمعزل عن الآخر . ولذلك عنيت التربية فى وقت مبكر ، بإكساب الفرد المهارات والعادات التى تجعله ينمى استعداداته لخدمة المجتمع ، فيشبه قادراً على الإسهام فى خلق هذا المجتمع الديمقراطي المرن ، الذى يحافظ على ذاتية أفراداه ، ويمكنهم من الإسهام فى الخير العام . وكل هذا يتحقق بالقوانين ، والنظم : والإيجابيات ، التى تكفل الصلة بين الفرد والجماعة .

الفصل الرابع

الفن للعلاج النفسى

طبيعة الدراسة : تعتبر دراسة الفن كوسيلة تشخيصية للأمراض النفسية ، من الميادين المستحدثة التى ما زال البحث والتجريب دائرين حولها فى بعض البلاد المتقدمة . مثل : أمريكا ، وإنجلترا ، وفرنسا . وقد ظهرت بعض المؤلفات فى الربع الأول من هذا القرن ، تبين الاهتمام المبكر بهذا المجال ، ولكن حتى هذه اللحظة لم يصل العلماء إلى استقرار مؤكد لتنظيم دراسة أكاديمية لهذا الموضوع ، أو إنشاء دبلومات تأهيلية للمهتمين به ، ذلك على الرغم مما لاحظته الكاتب : من وجود جمعية فى إنجلترا تدعى « جمعية العلاج بالفن »^(١) ، وازدياد عدد المشتغلين بهذا الفرع ، فى مستشفيات الأمراض النفسية والعقلية .

معلم الفن والتحليل النفسى : والموضوع له جانبان : أحدهما بهم معلم التربية الفنية حيث يقرأ رسوم تلاميذه وتعبيراتهم الفنية ، وكل تدريبية فى هذا الصدد مقصور على قراءة مضمونها من الناحية الجمالية والفنية ، وإضفاء بعض المعانى الاجتماعية على ما يقرأ ، ولكن فى الحقيقة أن الرسوم التى تقع تحت يديه ، تعكس كل مقومات الطائل النفسية ، والجسمية ، والانفعالية ، والعقلية ، حتى إنه يصعب فصل هذه العوامل

·Sorkin· of Art Therapy (١)

بعضها عن بعض . لهذا فإن اهتمامه بهذه الرسوم . باعتبارها تشخيص
ما يعانيه الطفل من أزمات نفسية ، أو تبين ما يشغله بطريقة مستمرة ،
ليساعد مساعدة فعالة في أن يتمكن هذا المعلم من الوصول بدراسته إلى
تربية حقيقية شاملة لشخصية تلميذه ، بدلا من قصر إدراكه على مجرد
التعبير الاجتماعي ، أو تلقين جوانب الصنعة ، أو ما شاكل ذلك .
فعرفة الجانب النفسى الذى تعكسه رموز الأطفال كما تبدو في رسومهم ،
ونحتهم ، ومخططاتهم التعبيرية : إنما يعطى مفتاحاً للمعلم كى يعرف
ما بطن ، ولذلك لا يكون توجيهه سطحياً ، بل يستند إلى فهم وبحث ،
ودراسة لشخصية التلميذ .

أما الجانب الآخر فيتعلق بالتشخيص الذى تعكسه الصور التى
تنتج وليدة لبعض الأزمات النفسية التى يعانيها المرضى الذين يقدون إلى
المستشفيات النفسية ، والعقلية ، وذلك بقصد الوقوف حقيقة على أدلة
واضحة ، تؤكد ما يتجه إليه التحليل النفسى ، والطبى . واستخدام
الفن كوسيلة تشخيصية وعلاجية على هذا النحو ، يفتح مجالا للعديد من
الدراسات التى نهم مدرّس التربية الفنية ، إذا أراد أن يعمل جنبا إلى
جنب مع المحللين النفسيين ، لإيجاد جوانب جديدة الدعامات بجانب
الوسائل التقليدية المعروفة .

وقد يستثار سؤال حول تحديد المجال في هذا الموضوع ؛ كيف يمكن
مثلا النظر إلى الرسوم أو التعبيرات الفنية بوجه عام ، من وجهة النظر
التشخيصية والعلاجية ؟ وهذا السؤال يثير حوله أسئلة أخرى لا تقل أهمية :
إلى أى حد يمكن أخذ العامل الجسمى فى الاعتبار ، في محاولة تحليل

الرسوم من الناحية التشخيصية ؟ يمكن النظر إلى هذا العامل نظرة إيجابية عند محاولة التشخيص وهل ينظر إلى الإنتاج الفني وإلى الرسوم بوجه خاص ، على أساس علاقاتها التشكيلية ، والتقنيكية ، ومجمل المهارات المتضمنة فيها ، أم أن كل ذلك خارج عن دائرة البحث ؟ وهل يستطيع رسم واحد ، أو تعبير بمفرده ، أن يعطى أدلة لتشخيص حالة نفسية يعانيها المريض ، أم أن ذلك من الصعب تقديره ، والأفضل الاعتماد على سلسلة الأعمال ومتابعتها ، ودراسة ما تحويه من رموز تلوح بإصرار في معظم الأعمال حين تتبعها على أساس تسلسل زمني ؟

مفهوم الفن للعلاج النفسي : الحقيقة أن المفاهيم الشائعة عن الفن ، كمجال ابتكاري ، لا تحدد بالضرورة النظرة للفن كوسيلة تشخيصية وعلاجية ، ومع ذلك لا استطاع إغفال أهمية الابتكار في التعبير . ولكن النظرة التحليلية أساساً لا تتناول التعبير الفني أو الرسوم من الجوانب الإبداعية ، أو من زاوية إتقان المهارات ، بقدر ما تتناولها من ناحية قراءة الرموز التي تحتويها ، لفهم مضمونها أو ما تشير إليه . فالتعبير الفني لغة تزنخ بالمعاني ، ولذلك كلما استطاع المحلل أن يفك الرموز ويقرأ ما تنطوي عليه من معان ، يكون قد وصل في تفكيره إلى تكوين المادة التي تعينه في تشخيص بعض ما يعانيه هذا الفرد الذي يحلل رسومه ، بل ويستطيع بالأدلة الظاهرة في الرسوم ، إيجاد إيضاحات لها من النوع الذي لا يتحدث عنه المريض جهاراً أمام الغير . أى أن الرسم أو التعبير الفني يمثل في بعض الأحيان بالنسبة للمريض ، الصفحة التي يمكنه أن يعكس عليها ألوان صراعاته ، ومكبوباته ، وما خفي في

تحقيقه ، وتلك الآلام التي يعانها نتيجة ضغط المجتمع عليه وإغفاله ، وعدم الاعتراف بحاجاته .

فكان الرسم أو التعبير الفني بوجه عام . يعطى المجال للشخص كي ينفس عما يعاناه لاشعورياً . والحقيقة أن شخصية المريض ، لو أنها ازدادت وعياً بما تعاناه ، لخفف ذلك من وطأة المرض ، لكن الذي يحدث أن المريض يعاني من عدم قدرته على مواجهة نفسه وكذلك المجتمع الذي يعيش فيه ، فهو يتحيز الفرص بطريقة لاشعورية لينفك عن القوة المكبوتة التي لم تحقق حاجاته ، والتي تبدو في نوع من الإصرار ، تحاول أن تغافله . وتخرج مفصحة عن نفسها متلمسة التعبير بالرسم أو الفن عامة ، فتظهر مغلفة ، مسترة ، مكتسبة برداء رمزي ، ومتضمنة من المعاني ما يشير إلى الأزمة التي يعانها المريض . وعلى هذا الأساس ، تكون دراسة المحلل للرسم بقصد قراءة الرموز التي تتضمنها للكشف عن مغزاها النفسي ، وفحواها الاجتماعي ، المقلق لراحة المريض والمسبب لأزمته .

والسؤال هنا : هل هذه الرموز ذات طابع عام ، بحيث إن ما يظهر فيها في حالة المريض (ا) ، يأخذ نفس الشكل في حالة المريض (ب) ، أم أنها ذاتية ولا تمثل لغة عامة . والحقيقة أن الرموز التي تظهر في التعبيرات الفنية ، أو الرسوم لها مغزيان ، أحدهما عام ، والآخر خاص . المعنى الأول : يبين المدركات العامة مثل : رجل ، وامرأة ، وشجرة .. إلخ . والثاني يبين الطريقة التي ترسم بها هذه الرموز البصرية بحيث تحمل قوة انفعالية خاصة ، وشكله طابع معين ، فيه مغالاة أحيانا ، وتحريف عن الطبيعة بشكل ملفت في أحيان أخرى ، أي أن هذه الرموز تكتسب

بمسحة شخصية ، تزداد قوتها تبعاً لأهميتها الارتباطية. بالكيان النفسى للشخص الذى نقوم بتحليله، وفى هذه الحالة تختلف الرسوم فى مضمونها ومغزاها ، لأن ما يعانيه الأول يختلف عما يعانيه الثانى .

المغزى البصرى للرموز : وهذه الفكرة قد تربطنا بالرموز بمعناها البصرى ، فهل كل الرموز التى يرسمها المريض بصرية ، أى قريبة بما نألفه فى الطبيعة من أشكال ؟ قد يلوح فى أحيان أخرى أن بعض الأشكال تأخذ مساحة تجريدية ، أو مجموعة من التخطيطات أو الأشكال الهندسية أو غير الهندسية ، أو مجرد شخطة كالهلوسة ، أو أشكالا نظامية ، لكنها لا تشير بالضرورة إلى مدلولات بصرية . وهل معنى ذلك أن مثل تلك الأشكال تكون قد ابتعدت عن المدلولات النفسية ؟ الحقيقة أنها تصبح أدق من الرموز البصرية ، لأنها تبين التهيج بشكل أو آخر ، كما تبين السرية التى تعترى الدافع ، فلا يريد أن يتغلف فى رموز بصرية أو يكتسب بها ، وإنما تبدوسماته فى خطوطه : فى قوتها أو ضعفها ، فى السيطرة على اللون أو الفراغ أو الحرب منه ، إلى غير ذلك من العوامل غير البصرية فى مدلولها .

وتفهم هذا الموضوع يمكن أن يتم بدراسة حالات فردية^(١) حيث إن كل حالة تعطى مثالا لتصرفات المريض فى أى ظرف ، فجمع الرسوم والإنتاج الفنى التعبيرى لهذا الشخص بصورة تلقائية غير متكلفة ، وبلا ضغوط إلزامية من الخارج ، يمكننا من تفهم التعبير الفنى باعتباره وسيلة تشخيصية .

ليوناردو وفان جوخ : وقد يظهر في حالات الفنانين أمثال : ليوناردو دافنشى أو فان جوخ ، بعض الدراسات التي تبين وجهة نظر لتفسير رسوم الفنان بما يكشف عن شخصيته ، وعن دوافعه النفسية المستترة ، فقد سبق أن كتب فرويد كتاباً خاصاً عن ليوناردو دافنشى ، وأوضح فيه الصلة بين ابتسامة موناليزا شكل (١٣). ومجمل الابتسامات التي تكررت في أعمال دافنشى للعدراوات . واستطاع فرويد بتحليله التبعي أن يربط بين حلم ليوناردو (الذي حلمه في دور المراهقة ، والذي كان كثيراً ما يتذكره . وكان يمثل طائراً يهف على شفتيه ، فيحس ليوناردو بلذة عميقة تسرى في كيانه) ، وبين اللذة الجنسية . وكانت الصور التي رسمها ليوناردو للعدراوات ، عاكسة لهذا الاتجاه الجنسي الذي ترسب في كيانه فانهكس في الشفتين ، حتى أن الفنان « لويى » . وهو من أكثر تلاميذه قرباً إليه ، قد سجل ما يقرب من المعنى أو الابتسامة التي سجلها ليوناردو ، ذلك لاختلاف الشخصين وارتباط الشفتين لاشعورياً بشيء خاص عند ليوناردو ، لم يكن يرتبط به عند لويى .

وقد حلت أعمال فان جوخ ، وكلنا نعرف حياة المعاناة التي عاشها هذا الفنان ، والتي أدت به في النهاية إلى أن يؤخذ إلى مستشفى الأمراض العقلية ، حيث يعالج من أزمة أنحلت بتوازنه . وما زال سر قطع أذنه تلبية لرغبة الفتاة التي طلبتها منه ، موضع تفسير وتعليل من الكتاب ، لأن هذا العمل كان إشارة واضحة إلى سلوك غير إرادي قام به هذا الفنان ، تعويضاً عن معاناة نفسية شديدة كان يحسها ، نتيجة معيشته

ملفوظاً ، منعزلاً عن المجتمع ، الذى لم يحاول أن يعترف به ، وحتى الفتيات اللاتي كن حوله ، لم تكن تعترفن بشخصه ، لهذا كان إحساسه بالوحدة منعكساً في بعض صوره التي بدت خالية من الحياة : فصورة الزوارق تبدو خالية من الأشخاص تماماً ، كما تبدو صورة أشجار أورليانز ، التي هي مجرد أشياء تخلو من الحياة إطلاقاً ، ثم إن ضربات فرشاته ، التي تمثل قوة الانفعالية متدفقة لحالة نفسية لم يكن يستطيع السيطرة عليها ، والتي خرجت في تلك الضربات الموجهة إيقاعياً ، لدليل واضح على قول الكتاب بأنه كان يرسم بدمه ، وكان هذا دليلاً آخر على ارتباط التعبير بالحالة النفسية .

وقد تأثر كثير من الفنانين بالأسلوب الذي اتبعه فان جوخ ، ولكن هل بدت رسوماتهم بهذه القوة الانفعالية التي لاحت في رسومه ؟ لقد ظهر تأثير فان جوخ في المراحل الأولى لنمو كاندنسكى ، كما تأثر راؤول دوفى بأسلوبه ، وكذلك بعض التعبيريين ، أمثال كوكوشكا ، ونظراً لأن هؤلاء الفنانين يختلفون عن فان جوخ في تركيبهم النفسى ، لهذا لم يحقق هذا التركيب عند كل منهم نفس المعنى ، فقد كان أقرب إلى التجديد الزخرفى ، إذا قورن بهذه القوة الدافعة الانفعالية التي تركها فان جوخ في لوحاته .

ولكى يُستخدم الفن كوسيلة تشخيصية ، يحتاج الدارس أن يلم بموضوعات عدة ، نجملها فيما يلى :

الإدراك : يحتاج الدارس إلى إلمام علمى بفسولوجية ، وسيكلوجية الإدراك ، فيحتاج أن يفهم الأسباب التي صاغت العلامات أو الأشكال

في الرسم ، ويستطيع أن يرجعها إلى جوانب عجز فسيولوجية أدت إلى هذا التحريف ، أو إلى عوامل أخرى . ويتوقف تقديره على مظهر التحريف في الأشكال المدركة ، على مدى تفسيره للصلة بين الشكل المحرف ، والعجز الجسمي في شخص المريض ، كما يحتاج المدرس أيضاً إلى دراسة في علم الأجناس ، لتضمن على المشاكل التي يقوم بفحصها بعض الجوانب الثقافية ، والاجتماعية ، التي تعينه على تفسير مضمون الأشكال .

علم النفس : هناك وجهات نظر متعددة حول قيمة علم النفس بالنسبة للتشخيص في الفن . ومن الواضح أن أي فريق يعمل في مستشفى في العلاج النفسي ، يحتاج إلى معلومات متنوعة ، أكثر مما يعمل في مركز لتدريب الصغار . وعلى هذا الأساس ، تظهر الحاجة إلى معرفة نفسية أساسية ، تفسر العوامل التي تقرر طبيعة النمو العادي ، وغير العادي ، ويحتاج الشخص أن يعمل ويدرب في مواقف مختلفة لمراكز توجيه الطفل ، ودراسات نمو الأطفال .

التشخيص : وهذا المصطلح يمكن تحديده ، كما تحدد تطبيقاته على مدى واسع بالنسبة للعلاج الطبي . وسيتضح في هذه الحالة الاختلاف بين موقف مدرّس الفن . وموقف الشخص . فوق كل ذلك يحتاج الشخص إلى إدراك أهميته كعضو في فريق ، وخاصة في المواقف التي يستخدم فيها الفن كنوع من العلاج .

علم وظائف الأعضاء : وإلى الآن ، لم تدرس الصلة بين الفنون التشكيلية . وحالات العيوب الجسمية ، دراسة وافية ، وما زال المجال مفتوحاً لدراسة النظام العصبي وصلته بحاسة الإدراك البصري ، وكذلك

نمو السيطرة الحركية التي لها صلتها بالإدراك .

العلاقات بين التخصصات المختلفة : ويبدو هذا أقل قيمة عند مدرس الفن والمربين ، ولكن بالنسبة لعالم الطب ، فمن الضروري أن يفهم الإخصائي دور كل مهنة في التشخيص والعلاج ، من مستوى المهن الطبية ، حتى مستوى التمريض ، ولا يجب أن يقوم الشخص بعمله في عزلة .

طرق الفن وخاماته : وعلى الرغم من أن الذين يعملون في حقل الفن كوسيلة تشخيصية ، من النوع الذي أهملَ في الفن ، إلا أن هناك ضرورة إلى الدراسة والتجريب بكل الخامات الممكنة ، لما قد يكون لاقفا للعمل به في مدرسة ، قد يكون غاية في الخطورة إذا استخدم في مستشفى . ويجب أن ينظر إلى أصول الصنعة والمهارات على أنها وسائل علاجية .

ويلاحظ أن كل أشكال العلاج بالتحليل النفسي ، يمكن أن تكون ذات خطورة ، وكذلك الحال حينما يكون العلاج باستخدام الفن في عزلة ، فإنه في هذه الحالة لا يقل خطورة ، وإن أية تحليلات أو تفسيرات لأعمال المريض كقرارات سابقة للكشف التحليل النفسي الطبي ، يمكن أن تؤدي إلى خطورة ، حتى بين أولئك الذين يسعون للوصول بالعلاج من خلال الفن إلى مهنة مستقرة ، فالمعالج يجب أن يكون حساساً دون أن يغمر بالحالة ، مشاركاً ولكن على الحياد ، كما يجب أن يعاون في مناشدة كل من حوله لتحويل اتجاهاتهم الدائية إلى جوانب موضوعية ، وخلق بيئة تسمح بتشجيع التعبير بدلا

من خلق نوع من الانتهاء. والاختلاف في هذه الظواهر يصور لنا مدى الصعوبة لإيجاد أى أساس للتدريب في هذا المجال .

التعبيرات التلقائية وأهميتها في التشخيص : وهناك فارق بين التعبيرات التلقائية التي ينتجها المريض باستخدام خامات الفن ، وبين التعبيرات التي ينتجها تحت ضغوط معينة ، أو التي تتحقق بطريقة غير مباشر من توجيه معلم الفن ، أو من تأثير المريض ببعض التزعات العارضة . ويعوق التشخيص السليم ، محاولة الاجتهاد بأساليب تكتيكية يهر لها الملاحظون ، لأن هذا الاجتهاد المفتعل يصرف المريض حقيقة عن التعبير عما يحول في خاطره. فيجب البحث عن المعاني التلقائية بصرف النظر عن الأسلوب ، أو جانب الصنعة الذي يخوض فيه . والمريض عادة ، عندما يكون مغموراً بمشاكله الذاتية ، نجده يجعل من الرسوم وسيلة تنفيسية للدلالة على مكبوتاته ، وهو حيناً يرسم أو يعبر بالفن ، يفعل ذلك بعيداً عن السلطان الاجتماعي ، وفي هذه الحالة تكون الرسوم أصدق في التعبير من تلك التي تمثل الثقافة الفنية الشائعة .

ومن المشاهد أن كثيراً من المرضى الذين يقدون إلى العيادات النفسية الملحقة بالمستشفيات ، ليس عندهم تدريب فني سابق من النوع الذي يمكن أن نصفه بالفهم الفني ، وإن كانوا قد اجتازوا بعض مستويات التعليم العام ، لذا فإن رسومهم في هذه الحالة تكون ساذجة وقريبة من رسوم الأطفال . ونحن نخطئ حين نطالب برسوم مليئة بالحوائب الصناعية، والمهارة المفتعلة. ونغفل الحوائب التي تنفصح وتنب عن حالة المريض النفسية . وعلى ذلك ليس هناك تفكير مسبق عن الشكل الجمالي

لما تؤول إليه تلك التعبيرات بالرسم ، وإنما يكتسب التعبير جماله من الطبيعة التلقائية التى ينتج فى ظلها ، وهى طبيعة لو أنها كانت صادقة ، لما جاءت بخرفة مفتعلة من النوع الذى يظهر مضللاً للمعالج بالفن .

وهناك فارق جوهري بين الفن للعلاج ، والفن للعمل . فى الحالة الثانية قد يتجه الفن إلى عمليات تقنية يحفظها المريض ، كما يحفظ أساليب الصناعة أو المهنة ، لينغمس فى إنتاج من النوع التجارى ولكن هذا النوع الخطئى ، وإن كان يشغل المريض ويصرفه عن معاناة المرض النفسى الذى يساوره ، إلا أنه لا يكون بالضرورة وسيلة حية فعالة لكشف المكونات والمضامين النفسية التى تسبب أزمة المريض . لهذا فلا بد من أن نفكر ملياً فى نوع الفن الذى يجب أن يتوافر ، والشروط والظروف التى فى ظلها يمكن أن ينتج دون افتعال .

وعندما نتحدث عن التلقائية كضرورة من ضرورات هذا الفن ، فإن معنى التلقائية لا بد أن يتجدد حتى لا يختلط معناها ببعض المظاهر التى تنحرف بالتعبير إلى غايات غير التى يجب أن تقصد . والتلقائية تعنى إيجاد نوع من الظروف التى لا يحس فيها المريض بأى ضغط من الخارج ، سواء من المعالج أو لفريق العلاج بأكمله ، أو من المرضى الآخرين ، أو من أى جمهور يتأمل باستحسان أو استنكار نوع التعبيرات التى ينجزها المريض .

إن التعبير التلقائى يتم عادة بوحى ذاتى . دون خشية من الخارج . وعلى أساس إنجاز تأملى لمجموعة من الأفكار تساور المريض فحينما يسجلها يتأمل فيها أو يحاول التخلص منها بطريق الرسم أو التعبير التشكيلى .

فهو بعبارة أصح يقول لنفسه : أنا أحاول أن أعنى بالمشكل . فما أنذا أخرجه رسوماً مجسماً ، أى أفصح عنه ، فلماذا لأسيطر عليه ؟

وحين يرسم المريض ، فإن الرسم قد يكون غفلاً أشبه برسوم الأطفال ، وقد تكون فيه حرفة ترتبط بمدى نضج خبراته الفنية السابقة . لكن المفروض أن يكون هذا التعبير وليد الحرية التي يحس بها المريض ، ويشعر بطمأنينة من خلالها . وهو جوالاً بد أن يمتلئ بالصدقة ، والمؤاخاة . والرعاية التي تساعد المريض على إفراغ شحنته الانفعالية في التعبيرات .

ولعل المحلل ، أو المعالج بالفن ، لا يتعجل الخطى ليستتج شيئاً لا يتفق مع طبيعة المرض ، أو يحاول بعملية إسقاطية أن يستتج شيئاً ليس هو ما يعانيه المريض بالضبط . فالاستنتاج يعتمد على تكرار بعض الرموز والعلامات في إصرار ، بحيث تظهر في سلسلة الأعمال . لاقى عمل واحد عارض . وحين تظهر هذه الرموز متكررة يصبح لها مغزى خاص . ومن الملاحظ أن مناقشة المريض في مفاهيم هذه الرموز وبعض المعاني التي ترتبط بها ، يساعد المعالج على أن يصل إلى تفسير كنهها . لكن المريض في أزماته النفسية قد يخفى الأصل أو المضمون . ولا يريد بالكلام الإنصاح عنه إلا إذا كان هناك جو من الألفة والصدقة بين المحلل والمريض .

حياد المعالج : وحينما ذكرنا فيما سبق ضرورة حياد المعالج ، كنا نعنى من ذلك ألا ينفع بأى اتجاه كان يحاول أن يبرزه المريض ، أو يأخذ دوراً إيجابياً فيه . فالمعالج بالفن ، من المفروض أن ينظر نظرة موضوعية ويخرج نفسه من غمار الأحداث التي يعاينها المريض ، محاولاً بمجموعة

العلاقات الموضحة . أن يدرك المفزى ، ويضع احتمالاته ، ثم يتلمس نتيجة للتكرار صادق ما يذهب إليه - وأى تفسير أو تقرير فى ذلك ، سوف تكون له قيمة لو أنه أيد من فريق الباحثين المعالجين ، بأسباب أخرى من مجالات غير تلك المجالات الفنية التعبيرية . بمعنى أصح كلما جاء التشخيص الاجتماعى ، والطبى ، والنفسى ، مؤكداً لما ذهب إليه التعبير الفنى ، كان ذلك دليلاً على سلامة هذا التحليل وأهميته بالنسبة للحالة التى تدرس .

ويلاحظ عادة أن الحرفة الصناعية قد تحجب النواحي التلقائية ، والمعانى ، وما يعانى به المريض حقيقة ، لأنها تصرفه إلى تدريبات مفتعلة ، بعيدة عن جوهر الموضوع ومغزاه .

ولسنا ندعى بأن التعبيرات الفنية تكون عادة خالية من العلاقات الجمالية ، فالجمال قد يتوافر فى الأشياء بصرف النظر عن أساليب التعبير التى تتبعها ، إذا كان ذلك التعبير متصفاً بالصدق . وعلى هذا الأساس ، فالنقطة التى تأخذ الانتباه ، هى صدق التعبير ، أما مسائل الجمال فتقيسها فيما تسهم به فى إمكانية وضوح هذا الصدق ، وفى هذه الحالة لانستطيع أن ننكر أهمية الجمال ، وإنما ننظر إليه على أساس قوته الدافعة فى إبراز التعبير بصورة أفضل ، كى تدركها العين ، كما تتحسسها انفعالات الرأى . والمريض عادةً ينفعل بطريقة أو بأخرى ، وتظهر هذه الانفعالات جلية واضحة فى سلسلة التعبيرات التى ينجزها .

الداخل والخارج : ومن بين المشكلات التى تظهر فى تحليل التعبيرات التشكيلية حين يستخدم الفن كوسيلة للعلاج النفسى ، أنه قد يحدث

في بعض الأحيان خلط بين الاتجاه الداخلي والخارجي ، حيث إنه قد يصعب فصل أحدهما عن الآخر . ويقصد بالاتجاه الداخلي : كل العوامل المسببة للتعبير ، والتي كانت تستقر في شخصية المريض ، الذي اتخذ الفن وسيلة لتعبيره . أما العوامل الخارجية : فهي المتعلقة بحالة المعالج بالفن حينما يكون في وضع حيادي ، فهو في الحقيقة ينظر من الخارج على تلك التعبيرات ، ويحاول أن يفهمها ، لكن هذا التفهم لا يتم حقيقة إلا إذا كان التعبير يحمل معاني لها صدق في شخصية المعالج بالفن ونفسيته . وفي هذه الحالة قد تنتهي قراءة الرسوم أو التعبيرات ، فتكون شخصية ، أي يضاف عليها المعالج بالفن شخصيته واهتماماته الخاصة عند تحليلها ، بمعنى آخر يكون قد أسقط فكره على التعبير ، فيحمله بأشياء لم تكن متوافرة فيه ، وهنا يكون المعالج قد جانب الصواب .

ففرض المعاني على التعبير ، معناه عدم النظر إليه نظرة موضوعية ، لذلك لابد أن تكون الرؤية حيادية فلا يختلط الخارج بالداخل ، وإنما يظل رائد البحث كشف النقاب عن الداخل ، وتلك مسألة معقدة لأن الحياة لا يستطيع فيها ييسر ، فصل الداخل عن الخارج . وعندما يعبر المريض وتظهر تعبيراته في شكل رموز ، فإن الرموز ترتبط إلى حد كبير بعالم الواقع أو تشير إليه . لهذا فإن المعالج بالفن ، حين يقرأ شيئاً فيها ، إنما يشترك إلى حد كبير مع المريض في التعرف على تلك الرموز التي لها صدق في خبرة كل منهما . وعلى هذا فإن الداخل والخارج ، أو المريض والمعالج ، كلاهما حين يتفاعل ، قد يترتب عليه تأكيد الجانب الموضوعي ييسر في التعبير ، ويظهر ذلك جلياً لو أن هناك عدة معالجين قد أصدر

كل منهم قراراً بتفسير الرموز بما يتفق مع عقليته ، بمعنى أن قرار التشخيص أو العلاج ، قد أصبح مسألة تختمل الاختلاف من شخص إلى آخر ، وعندئذ لا يكون القرار موضوعياً .

إن هذا القرار قد يكون موضوعياً ؛ لو أن المعالج استقى من رموز المريض بعض الإيحاءات التي تادى بها ، فهو قد يلجأ إلى المريض لتفسير ذلك ، لكن المريض قد لا يصارحه بما يدور في خلدته ، وأحياناً لا يعرف المريض نفسه ، بعض الملاحظات حتى يستطيع أن يرشد إليها ، لكنه مع ذلك قد يجد المعالج من خلال علاقته بالمريض ، وملاحظته إياه ، وتعليقاته على الرسم ، وإجابته على أسئلته ، بعض التفسيرات التي تيسر له المشكلة . ومع هذا فإن أى مريض لا يتقرر مرضه عن طريق المعالج بالنفس وحده . فالفريق المعالج الذى ينضم إليه : الطبيب النفسى ، والمحلل ، والاختصاصى الاجتماعى ، والمعالج بالفن ، وغير هؤلاء — هذا الفريق يستطيع كل فى تخصصه . وبعد تداول رأى وتقليبه على مختلف أوجهه ، أن يصدر الحكم كنتيجة لتعاون أفراده فى البحث ، وهو ما لا يكون عادة أمراً متيسراً لو أن هذا التشخيص اقتصر على المعالج بالفن . وفى هذه الحالة قد تتأثر نظرة المعالج بالفن من جانبين : أحدهما دراسة المريض ذاته وتعليقاته المختلفة ، وثانيهما تقرير فريق المعالجين مجتمعين . فالنظرة الأولى تحمل الاتجاه الشخصى للمريض . والثانية تحمل الاتجاه الموضوعى لفريق المعالجين ، وكلا النظرتين معاً يجعلان من رأى المعالج بالفن شيئاً موضوعياً مما لو أغفل إحداها واعتمد على الأخرى . أو أغفلهما معاً وجاء برأى شخصى لاتسده الدلائل الأخرى .

التنفيس : ومن الظواهر التي تجعل للفن مغزى خاصاً لدى المريض -
والمعالج بالفن ، دور الفن التنفيسي ، حيث إن المريض المشحون
بالكثير من الانفعالات والهواجس ، والذي يعاني في حياته من عديد من
المكبوتات ، والضغط الاجتماعي التي لم تسمح له البيئة بالتفاعل الحي
لإظهار خباياها ، وبالتالي يكون لذلك أثره في رد الفعل على حالة المريض
النفسية عموماً . نجد أن للفن هنا مدخلا سرياً ، إذ يمكن أن يعكس
كل هذه المكبوتات بطريق مباشر أو غير مباشر . فكلما ازداد الحرمان ،
زادت قوة التعبير ، وكلما ازدادت الضغوط . جاءت محاولة التنفيس حتمية
بالنسبة للفن على اختلاف مظاهره . وبالنسبة للعب وغيره من وسائل
التعبير .

لكن التنفيس معني له أبعاد عميقة . فكل شخص يمسك بالفرجون
ويخطط ، إنما ينقل أفكاراً ومعاني ، غير أن هذه المعاني والأفكار
ليست بالضرورة تنفيساً عن شيء ما من في نفسه ، فقد تكون مجرد
أفكار عابرة ، أي ليس لها من العمق ما يعود بها إلى مشكلاته الخاصة ،
أو طفولته . هذا على الرغم مما يتجه إليه فرويد أو بعض الباحثين
النفسيين الذين لا يعترفون بأن شكل التعبير هو مجرد صدفة بل يربطون ،
حتى الصدفة ، بمشكلات المريض النفسية . لكن حينما يلاحظ الأفراد
عامة ، المريض وغير المريض ، نجد دلائل التعبير الفني التي تحمل
معنى التنفيس عن المكبوتات ، وذلك يظهر بصورة واضحة ، مثيرة ، تجلب
الانتباه . وتؤثر في الإدراك ، وفي حواس الرائي . بحيث لا يستطيع أن
ينكر الأثر الفعال الذي تبينه هذه الأعمال . إذا ما قورنت بالأعمال

السطحية التي تبدو وكأن. ليس لها أى عمق ، بل تظهر مجرد زخرفة خارجية .

فالذى ينفس عن نفسه ، لابد أن يكون لديه شيء يغلى فى عروقه ، شيء يقلق مضاجعه ، شيء يحارفيه بقلق مستمر ، لا يجد له راحة إلا بعد أن يفرغه فى قالب ما من قوالب الفن ، سواء أكان فناً تشكيلياً ، أو تمثيلياً ، أو رقصاً ، أو موسيقى ، أو لعباً من أى نوع .

والتنفيس فى ذاته يحمل الجانبين : الداخلى ، والخارجى ، إذ أن الذى يعبر ، ينفس عن مكنوناته الداخلية . والمعالج الذى يشاهد ويحلل ، يفسر هذه المكنونات . فكلا الاثنين يندمج فى الأرضية المشتركة : المتنفس يعكس طاقته الداخلية ، والمفسر للتنفيس يقرؤها عندما يشارك فيها . لهذا يظهر التنفيس على أنه محصلة لعملية داخلية وخارجية فى نفس الوقت ، وهو أثر للعلاقة التي تربط المعبر بالفن ، حتى فى رؤية الأفلام السينمائية . أو مشاهدة مسرحية ، نجد أن الممثل يؤدي دوراً معيناً فى التمثيلية ، والمتفرج ينظر باستمتاع إلى هذا الدور ، لهذا فهناك علاقة بين الدور الذى يقوم بتمثيله ، والمتفرج الذى يشاهده ، لو فحصنا هذه العلاقة لتبيننا أن الممثل الذى يؤدي الدور ، لا ينجح عادة إلا إذا كان يعيش تماماً فى هذا الدور ، بل لابد وأن يكون قد مر به فى خبرته ، واستلهم منه كل الخيوط ، وحينما يمثله عن إيمان ويعرض الشخصية التي يقوم بها ، فإنه بذلك يقدم للمتفرج تلك الشخصية التي يكون حولها نوعاً من العواطف والانفعالات ، إما شخصية مكروهة ، قاسية . ظالمة . متحكمة ، مستعبدة ، أو شخصية محبة . وكلما صال وجال

فى إظهارها ، أيقظ كره المتفرج لها ، حتى إن هذا الأخير يكاد يكره الممثل نفسه ، لأنه لا يرى فرقاً كبيراً بين الممثل والموقف الأصلي، حينما يندمج فى المتعة والرؤية والمشاركة . فكان المتفرج الذى حضر إلى المسرح ليمضى ساعات فى الاستمتاع ، يقلب انفعالاته بما فيها من حب وكره ، من غضب أو مأساة أو فرح ، من خيال أو شعر ، يعيش مع الظلم فيكرهه ، ويعيش مع الحرية والمبادئ القويمة فيحبها . وحين ينجح الممثل فى إبراز دوره ليبين أن الحق قد علا على الباطل ، وأن الخير قد تغلب على الشر ، فإن المتفرج يستريح ، بل إنه فى الواقع يتنفس ويعكس مكنوناته عندما يندمج مع هذا الموقف ، وبالتالي فهناك مشاركة حقيقية بين المؤلف الذى كتب المسرحية ، والمسرحية ذاتها ، وممثلها ، والمتفرج الذى يراها ، حيث إن هذه الرابطة تعاون بصورة مباشرة ، وغير مباشرة ، فى إيجاد الصحة النفسية .

وحيثما يكون هناك ظلم عام ، بل ودكتاتورية تنحكم فى الشعب بأسره ، وتفقد الإحساس بالحرية والاستمتاع بها ، فما أيسر ما نجد من النكتة والفكاهة ، ومن أدوار التمثيل ، والتعبيرات التشكيلية ، واللعب ، تلك التى تعوض الشعب بطريق سحرى ، عن أشياء كثيرة مما يفقده . فإذا كان الحاكم متغطرساً ، متحكماً ، ظالماً . فقد تظهر رواية تمثل حاكماً فى مكان ما من الحاضر أو الماضى ، أو عبر التاريخ ، وقد انتقم الزمان منه وأنهار عرشه . ومثل هذه الروايات لانتحاج إلى دعاية بين أفراد الشعب . فن يشاهدها يكون أكبر دعاية لها بينهم للحضور لرؤيتها ، وبطريق خفى نجد إقبالا على هذه المسرحية لاتصالها

بنفسيات الناس ومتنفساً بهم . أكثر من غيرها التي لاتتصل بحياتهم .
ويبدو لنا من ذلك ، أن بعض المرضى النفسيين قد يفصحون عن
كثير من مكنوناتهم ، إذا علقوا على موقف خارجي لقصة ، أو صورة ،
أو مسرحية ، لما يبدو أنه من عمليات إسقاط تفصح عن تلك المكنونات ،
وتنفس عنها .

الإسقاط : والإسقاط هو أن يعكس الإنسان مكنوناته الداخلية
على الشيء الخارجى ، بدلا من أن يحاول أن يستشف ما فيه . فن البديهي
أن المريض الذى يشاهد صورة ، يستطيع بتأملها أن يعلق على كل
ما فيها ، فيكشف فى تعليقه عن مكنوناته الداخلية ، وتعصباته الشخصية
وهو حين يفعل ذلك ، يعطى مفتاحاً لفهم ما يعاينه ، ويكشف عن
نفسه النقاب بطريق غير مباشر .

والذلك قد يكون من المفيد فى العلاج النفسى ، أن يجمع بين
فرص التعبير بوسائل الفن ، كما يتيح المجال للتعليق على صور توضح
مواقف ، وحينما تسجل استجابات المريض قد يظهر من تحليلها كثير
من الخبايا التي هم المعالج بالفن ، ليجعل منها هادياً له فى تتبع الحالة
المرضية وعلاجها .

التمقص : كما يظهر أيضاً العامل الآخر الذى نسميه . التقمص :
وهو أن يتقمص المريض شخصيته من شخصيات الموقف الخارجى ،
سواء فى تعبيره التشكيلى ، أو فى المسرحية ، أو اللعبة . ففى التعبير
التشكيلى قد يتقمص الطفل دور طفل آخر يرسمه فى الصورة ، ذلك
لأنه يجد شياً كبيراً بينه وبين هذا الطفل ، قد يتصوره على أنه شبه "بطولي" ،

ولا أهمية في ذلك للضعف أو القوة ، وإنما المهم هو التشابه بين موقف الرمز وشخصية المريض ، حينما يجد هذا التشابه : كما يجد الراحة ليؤدى دوره .

وفى تعبيرات الأطفال التشكيلية ، يلوح ذلك جيداً حين يقص المعلم قصة على أطفاله بطلها واحد منهم ، ويصارع هذا الطفل أحداث القصة ، وعندما يعبر عنها بالرسم ، تجده يتقمص شخصية هذا البطل تماماً واضحاً فيها ثقلاً جديداً يتميز عن غيره من زملائه الأطفال ، وهذا يبين المعنى الشديد الذى يحسه هذا الطفل فى تلك الشخصية .

وبدئى أن الطفل الذى يرى لاعب الكرة وهو يسير بطريقة خاصة ، تنشئ قدماء للداخل ويتناقل فى مشيته ، يلد له فى سلوكه الخاص ، وفى لعبه الإيهامى ، وادعاءاته التخيلية ، أن يصور بطل أحلامه ، أو يصور نفسه فى دور هذا البطل وهو يسير بنفس الطريقة التى يشاهدها .

من الأفراد كثيرون نجدهم يتقمصون شخصيات أساتذتهم ، وذلك بتقليدهم حتى فى الصوت ، والحركة ، والمشية ، بحيث لانكاد نفرق بين الأصل والمقلد ، فتضيق الشخصية فى حالة تقمص الآخرين . ولكن هذا التقمص فى ذاته ، يكشف النقاب عن الاهتمام الغالب لشخصية المريض ، وما يعانیه من وساوس تساوره .

الاهتمام بمختلف العوامل : ويلوح مما تقدم أن الاقتصار على جانب واحد للتشخيص أو العلاج ، قد لا يكون موافقاً لحالة مريض معين ، كما قد لا يعطى القدرة على الإجابة على جميع الأسئلة التى تدور فى

ذهن المعالج . وبناء عليه لابد وأن تؤخذ مختلف العوامل في الاعتبار ، حين نريد أن نصل إلى تقرير حقيقة بوضوح وموضوعية . فعوامل : التنقيص ، والإسقاط ، والتقصص ، وغيرها من العوامل ، كلها تبدو مرتبطة بالإفصاح عن المكنونات الداخلية ، ولا يجد المعالج وسيلة أحسن من أن يتخذ منهجه معتمداً على اتجاه أو آخر . طالما أن ذلك يهديه إلى الوصول إلى الرأي السليم .

وفكرة الفريق المعالج ذاتها ، تحمل هذا المعنى ، إذ أن تعدد درجات النظر والاختصاصات ، ورؤية المشكلة من زوايا عديدة ، هو في ذاته أمر حتمي بالنسبة لمعالج المريض ، وهذا الاتجاه يمثل نظرة تكاملية في الحقيقة ، على هديها يكون القرار أصح .

والعلاج بالفن ما زال موضوعاً في مهده ويتطلب كل الجهود المتنوعة ، والمتخصصة ، لجعله أداة فعالة للعلاج النفسي في مصر والوطن العربي .

القسم الخامس

المدخل لتحليل الرسوم

مقدمة : يخار الإنسان عادة حينما تُذكر كلمة « فن » مرتبطة بغيرها من الأنشطة ، وتكتسب هذه الكلمة معاني مختلفة حسب المجال الذي تطبق فيه . وعندما ينظر إلى دور الفن في التحليل النفسى ، فإن الفكرة العامة عن الفن باعتباره وسيلة جمالية للتعبير ، لا تكون عادة محور الاهتمام بالنسبة للمجال النفسى ، إذ أن هناك معاني أخرى هامة تأخذ سبيلها في البروز ، ويجب أن تلقى من الاهتمام ما هى جديرة به .

الفن غاية أو وسيلة : والفن حينما يؤخذ باعتباره غاية فى حد ذاته ، يتضمن مجموعة من القيم الفنية والجمالية التى يحكم بها على مستواه ، وتلك القيم ستؤثر علينا عندما ندرس الفن أيضاً للصغار ، والكبار ، على حد سواء . ولكن هذه النظرة تختلف عن نظرتنا إلى الفن حين يستخدم كوسيلة فى ميادين مثل : « الفن للعلاج النفسى » ، أو « التربية من خلال الفن » ، أو « التعبير الفنى كمدخل للابتكار » .

إن لغة الشكل البصرية تحمل فى طياتها معاني كثيرة تتعلق بالنفس الداخلية ، وإذا نظرنا إلى الفن لكشف عن النزعات الداخلية : وجدنا أن نقطة الاهتمام ستختلف كلية عن المضامين الخارجية ، وسيكون التأكيد على التعبير ، وما يكشفه من نزعات ذاتية ، ومدى قبول الذات لها ، وكذلك الاهتمام بالعلاقات الإنسانية .

الفن من الوجهة العلاجية : ويتضح دور الفن كوسيلة للعلاج ، في قدرته على تحرير النفس الداخلية من العوائق ، وتحطيم الأقنعة ، وتجنب الدفاع الذاتي ، ومن بين خواصه تقليل التوترات ، وإيجاد جو من الاسترخاء ، وإكساب الفرد قوة تعويضية لإشباع الذات . والنزعة الابتكارية تتعلق بإحدى حاجات الإنسان التي يولد بها ليكشف ما حوله ، ويتمثله ويهضمه عن طريق الحياة . والاهتمام بالنزعة الابتكارية يتضمن فتح الآفاق لاكتساب الخبرة . ويلاحظ أن الطفل الذي تقبله الجماعة ، أو الذي يحس أنه مرغوب فيه ، يتقبل نفسه على أن قيمته مفروغ منها ، كما يتقبل بدوره الآخرين .

ويتجه العلاج بالفن إلى تأكيد الذات وتقبلها ، وإكسابها القدرة على الاتصال بالآخرين بنوع من الثبات ، وحينئذ يظهر بوضوح نوع الأطفال المتكيفين ، ويمكن مقارنتهم بالأطفال الذين يخافون من المجتمع ، أو يلفظهم المجتمع ، وبالأطفال الآخرين الذين قد يجدون قوة ، ورغبة ، وسروراً ، في خلق بعض الأشياء من خلال الفن ، التي تعطي لهم متعة في العمل . والأطفال الذين يجدون أنفسهم غير متوافقين مع مجرى المدرسة وبيئتها ، قد يرون في طيات الرسم فرصاً تمكنهم من التفوق على هذه العلاقة . وهناك فرق بين الطفل الذي يتقن لغة الكلام ، والآخر الصامت الذي يستطيع أن يحرك جسمه كلفة بديلة ، كما أن الأطفال الذين يعانون من عجز جسمي ، يجدون في التعبير الابتكاري فرصة ليتقبلوا أنفسهم ، ويتفهموا أجسامهم ، ويزيلوا من خلال هذا التعبير شيئاً كبيراً من التوتر ، ويكتسبوا راحة نفسية .

ويتقبل الأطفال غير الاجتماعيين . وبعض الشواذ ، العلاج بالفن يسهم في إعادة تكيفهم اجتماعياً . وذلك في صورة متدرجة لاندخل فيها عملية التحكم أو الضغط الظاهرين . والأطفال الذين يلقون علاجاً بالتحليل النفسي ، يقبلون العمل مع الطبيب حين يرفض آباؤهم فكرة المحلل النفسي ، ويتقبلون العلاج إذا جاء متمشياً مع التعبير داخل مرسوم أو ورشة ، وهناك حاجة لتقبل الأسرة وفهمها لنوع العلاج بالفن كي يصادف نجاحاً .

الأعمال الجماعية : ويعتبر العمل الجماعي مناخاً مناسباً للتكيف بين نفسية الطفل المتوتر وأقرانه ، سواء كان توتره بسبب ضعف عقلي أو كان الطفل يحلل نفسياً للعلاج . ومن اليسر على المعالج أن يشاهد السلوك التلقائي بين مجموعة من الأطفال متنوعى الأعمار ، ويعول على الاستجابات السلوكية أثناء العمل ، إذ يستنتج منها مواقف كثيرة تساعده في العلاج . حيث يمكن التعرف على الطفل المستقبل . والمشارك ، والمتيقظ . والطفل الذي لا يواجه المواقف ويفضل الانسحاب . إن العمل الجماعي حين ينتظم ، قد يغير من فاعليات الأفراد ، ويمكن بعضهم من التغلب على نقط الضعف التي يعانونها ، كما يكتسب الطفل الانطوائى شيئاً من الثقة بنفسه حيناً يعمل ويمجد تقديراً من حوله . ويعطى العمل الجماعي فرصة للنوع الانبساطى ، لتفجير طاقته الزائدة ، ويكتسب الطفل المعوق أسلوباً ينفعه لمزيد من التكيف . أما الشخص المكبوت فيستطيع أن يهدئ من أنواع التعارضات ، والصراعات ، التي يعانيها . ويلاحظ أيضاً أن العمل الجماعي يمكن كل عضو فيه من التفاعل مع الجماعة .

وتحمل المسؤولية التي يشارك فيها . لتحقيق الهدف الجماعي .
ويمكن للمعالج أن يلاحظ تطور اندماج الطفل في الجماعة دون
أن يصرح بحكم ظاهر . كما يمكن أن يحصل على معلومات كثيرة
لبعض العيوب عن طريق تحليل رسوم هذا الطفل ، وكل هذا من شأنه
أن ييسر فرصة جديدة لعملية الاتصال الديناميكي ، والعمل في هذه
الحالة يمكن المعالج من الاتصال بالطفل ، كما يمكن الطفل من الاتصال
بالآخرين . وعملية الاتصال هذه لها أثرها في التكيف النفسي ، والوعي
بالجماعة .

محاولة لقراءة بعض الرسوم : يلاحظ في الرسم رقم (١٤) ، أن
الطفلة التي رسمته ، وسنها ٦ سنوات ، قد قامت بإيضاح الشخص الذي
يتوسط الصورة بحجم كبير بالنسبة للأشخاص الخارجة عن الإطار ،
وفي نفس الوقت بالغت مبالغة شديدة في رسم الذراعين والكفين ، في
حين أنها لم تعبأ برسم الثلاثة أطفال الذين رسموا خارج الإطار .
ولاشك أن الشخص الكبير ، ويبدو أنه امرأة ، رسمت بنفس الأسس
التي رسم الأطفال الثلاثة وفقاً لها . لكن شكل المرأة أخذ اهتماماً زائداً
من الطفلة التي رسمته ، وحملته بمعنى خاص يمكن منه أن نستدل على
معلوماتها التي حاولت أن تخطط بها هذا الشخص ، فهو لاشك شخص
ذو بأس وقوة ، له إمكانية غير عادية في ذراعيه وكفيه ، وهو ربما
يمثل المربية أو المدرسة . بينما الثلاثة أطفال الآخرون يظهرن بشكل
خطي ضعيف إذا قورنوا بالشخص المسيطر . وعلى الرغم من أن طريقة
الرسم واحدة من الناحية الرمزية ، إلا أن تمييز العنصر الكبير عن العناصر



الشكل رقم (١٤) الأطفال والمربية - ٦ سنوات

الثلاثة واضح - وهو من الناحية النفسية يحمل دلالة على القوة ، والصرامة ، والشدة ، والرقابة التي تحد من حرية الأطفال في السن الصغيرة ، ولا يتيح لهم فرصة الحركة واللعب كما يرغبون .

ولعل هذا المعنى نفسه يمثل مغزى نفسياً ، واجتماعياً ، ويمكن تلخيصه فوق الاهتمام الجمالى ، لأنه يبين صلة الطفلة التي رسمت هذا الرسم ، بمرييتها ، وهي صلة تحمل قسوة وشدة أكثر مما تتضمن من حنان . إن الطفلة لم تقل ذلك صراحة ، لكن الرسم يعبر عن هذا المضمون بشكل واضح ، وبصورة انفعالية ظاهرة .

وفي الشكل رقم (١٥) ، رسمت طفلة نفسها وهي تقبض على وردة ، ومن العجيب أن تظهر الوردة وهي تحتل فراغاً كبيراً من الصفحة . وقد انحنت عليها الطفلة لتلمسها . ولم تهتم بحجمها بالنسبة لجسمها ، بل رسمتها في حجم يكاد يكون نصف حجمها . وهذا الرسم من الرسوم التلقائية ، إذ كانت الفكرة فيه أن تأخذ كل طفلة ورقة وترسم ما تريد . وهذه الطفلة تخيرت هذا الموضوع ورسمته قائلة : « أنا معايا وردة » . وإذا كان الأطفال في هذه السن يستخدمون اللغة الرمزية . فيصغرون . ويكبرتون ، ويحذفون بعض الأجزاء للدلالة الرمزية . إلا أن بعض الرسوم تستوقف النظر لما تحمله من مبالغاة خاصة تحريفية . تحتاج إلى التأمل ، وإلى الخوض في بحثها ، لتعرف الأهمية الخاصة التي اكتسبتها تلك الرسوم نتيجة تفاعل الطفلة معها بشكل خاص .

وتظهر في الرسم المحاولة الجريئة لإيجاد قاعدة الوردة ، وعنفها . وبعض أطرافها . والسؤال هنا : هل للوردة قصة مع هذه الطفلة ؟ هل القورية الفنية



الشكل رقم (١٥) «أنا معايا وردة» - ٦ سنوات



شكل رقم (١٦) نمرة من حادقة الحيوان ٦ سنوات

أرادت أن تقطفها وحرمت ، أو وُبِّعَتْ ، فترك ذلك أثراً في نفسها .
 في لاشعورها ؟ إن الصبورة أكثر من مجرد رسم وردة وطفلة ، إنما تحمل
 معنى يوضح العلاقة بين الطفلة والمحيطين بها ، ولو كانت هناك دراسة
 تفصيلية عن هذه الطفلة ، لساعد ذلك في إيجاد تفسير نفسي واجتماعي
 أعمق لهذا الرسم .

والرسم رقم (١٦) ، لطفلة في سن السادسة ، وبعد رسمه قالت :
 « نمر في حديقة الحيوان » . وقد رمزت الطفلة لقفص النمر بالإطار
 الأسود المحيط به ، لذلك اقتصر في رسمه على رأسه ، وجسمه ،
 دون الاهتمام بأطرافه ، ولكنها حين جاءت إلى جسمه ، خططته ، وهذا
 التخطيط واضح أنه يعطى الميزة الخاصة في كيان النمر ، الذي يختلف
 فيها عن غيره من الحيوانات . ويمكن أن نسأل أنفسنا : لماذا هذا
 الاختيار بالذات من جانب الطفلة ؟ وإلى أى حد يصادف هذا الاختيار
 الذي يمثل الحبس ، شيئاً في نفسية الطفلة ، حيناً تحبس بالمنزل
 ولا يجد خلاصاً ؟ وما هو ملفت للنظر أيضاً في هذا الرسم ، الجانب
 العلوي الذي يمثل أكبر الظن شوارب هذا النمر ، وقد أكدت الطفلة
 لتفصح عن الشكل المميز للرأس بهذا الوضع المثير . وعندما يتأمل
 الإنسان هذا الرسم ، قد يربط بين النمر بهذا الوضع ، والطفلة ذاتها .
 وهي قد تكون متقمصة شخصية النمر وهو في قفصه ، حتى إن طريقة
 رسم النمر تشبه طريقة رسم الإنسان ، الرأس إلى أعلى وبأسفله الجسم ،
 وهو أمر يختلف عن النمر بوضعه الأفقي ، وذلك تأكيداً للترابط الذاتي
 بين فكرة الطفلة عن نفسها حين تحبس ويحد من نشاطها ، وبين

وضع هذا النمر داخل القفص لا يجد فرصة للخروج .

هل يحمل الرسم دلالة عن الرغبة في الحرية ؟ وهل يحمل مناشدة
للدى حبس الطفلة أن يفك سراحها ويخرجها من الضيق الذى تعانيه ،
إلى الحلاء حيث الحدائق ، والسماء ، والأنهار ، أم ماذا ياترى تريد أن
تقول ؟

ملاحظات فى دار للحضانة : ولقد ذكرت إحدى المشاركات
فى مؤتمر كوفنترى بإنجلترا فى أغسطس ١٩٧٠ ، ملاحظاتها عن استخدام
الرسم باعتبارها وسائل تعكس العوامل الانفعالية فى حياة أطفال دور
الحضانة ، وبما ذكرته أنه حينما جاءت إلى المدرسة . كان عليها أن
نعاون الأطفال على التكلم . وتذكر أنها لم تكن تدرك مدى الصعوبة
التي يعانيها بعض أطفال الثالثة والرابعة من العمر فى نقل أفكارهم باللغة
إلى غيرهم . ومقدار عجزهم فى تكوين الجمل ، وعندما حاولت أن
تخلق جواً يساعد على الابتكار . جواً مليئاً بالحب . واحترام الأطفال ،
والآباء ، والمعلمين ، أى جواً يساعد على تفجير الطاقة الابتكارية ،
استطاعت فى مدة قصيرة أن تؤسس حجرة للفن يستخدم فيها الصلصال ،
ورق القمص واللصق ، وغيره من الخامات . ويستطيع الأطفال أن
يختاروا من بين ستة عشر لوناً . ومن بين العديد من الأوراق الملونة .
وكان أعضاء هيئة التدريس قريبين من الأطفال ، ويقومون بإرشادهم
وتوجيههم . وتدوين ملاحظاتهم على رسومهم . وعندما وجد الأطفال هذا
الاهتمام الخارجى . كانوا لا يتركون رسومهم حتى يحدثوا أحد المشرفين
عما يريدونه فى هذا الرسم أو ذاك . وكانت تعلق هذه الرسوم على الجدران

حتى بعد جفافها . لما لذلك من أهمية بالنسبة لكل طفل ، ولم يشاهد المربون أن الأطفال يطرسون رسومهم . (إلا في حالات نادرة كانت تحدث عندما يشعر الطفل بعدم اهتمام المحيطين به فيفقد ثقته بنفسه . ولم يكن الآباء في محيط المدرسة يهتمون بابتكارات أبنائهم في بداية الأمر . وقد استطاع المشرفون على الرسوم أن يحتفظوا بعدد ٥٥٠٠ صورة صورها ١١٠ من الأطفال تحت سن الخامسة . وذلك في فترة استغرقت أربع سنوات ، اعتنى فيها بتنظيم هذا الإنتاج وتحلياه . وقد استمر بعض الأطفال في الرسم مدة زادت على العامين . وأنتجوا ما يقرب من مائتي صورة .

استطاع هؤلاء المربون أن يتعلموا الكثير عن انفعالات الأطفال ، وأفكارهم في هذه السن . وتبينوا أنه لا يمكن تعليم الأطفال في هذه السن كيف يرسمون ، إنهم يستطيعون فقط أن يقدموا لهم الأدوات ويشرحوا كيفية استخدامها ، وقد تبين لهم أن الأطفال يتعلم بعضهم من البعض الآخر ، أكثر مما يتعلمون من الكبار .

وهذه طفلة سنها أربع سنوات وستة شهور . صورت عنكبوتاً كبيراً بنى اللون ، فوق ورقة زرقاء ، وفي الصباح المبكر استطاع المربون أن يشاهدوا عنكبوتاً فيه نفس السمات . ويعود الفضل في انتباههم لهذا العنكبوت لما لاحظوه في رسم هذه الطفلة ، كان الكل يستصعب ذلك عدا طفلة أخرى استطاعت أن تصور أنثى وذكر العنكبوت ، ولم يكن من اليسير الوصول إلى قرارات بشأن الرسوم التي تشاهد قبل فحص ماضي الأطفال ، وتتبع نموهم .

١٠٣

وكان « ألن » من بين الأطفال ، جاءت به أمه إلى الحضانة لأنها يقطنان في شقة وحدهما ، ولا يجدان شخصاً آخر يستطيع الطفل أن يلعب معه . وكان هذا الطفل خبيثاً شقيماً ، على الرغم من أنه كان محبوباً ، وله طريقتة الفريدة في السلوك ، خاصة مع والده الذي هجر أمه . وحينما ترك الوالد المنزل أصبح الطفل مشكلة ، حينما جاء إلى الحضانة كان سعيداً آمناً في حب والديه ، واستطاع أن يرسم أوتوبيسات ، وعربات ، وقطارات السكك الحديدية ، في سن الثالثة وثلاثة شهور ، وبعد ذلك بثمانية شهور استمر في رسم قطارات كبيرة وبصورة أفضل ، ورسم رجلاً يحترق وقال : « إن أمه لا تحترق » . إن والدته كانت تحتاج إلى مساعدة وعطف ، وتأكيده لوجودها . بعد ذلك عاد الوالد ، لكن الحرق ترك أثره على « ألن » ، واستطاع أن يعكس شعوره في الرسوم ، بالألفاظ . رسم صورة بها ستائر لا يخرج منها إلا بصيص قليل من الشمس ، عبر عنها بالوان داكنة ثم عن الأسى .

وفي أثناء الشهر كان والده بعيداً ، وكانت رسوم « ألن » مليئة بالخوف والإحساس العدائي ، وعندما عاد والده إلى المنزل رسم رجلاً في المنزل بالوان زاهية ، كأن هناك رجلاً كثيرين في منزل « ألن » ، وكانت السعادة تغمره ، بعد ذلك تأمل ورسم ذئباً كبيراً شرساً ، وثعباناً يتحفز ، ونجماً يهوى ، وفي نفس اللوحة رسم نفسه ، كما رسم خلفه شخصاً آخر في ظله ولد كبير . وآخر رسم قام به في الحضانة كان عن « هامتي دامتى » فخلق صورة تمثل بشراً وسعادة .

الدلالات النفسية لرسوم أطفال ما قبل المدرسة : ولا شك أن هناك

دراسات كثيرة قام بها السيكولوجيون في مختلف أنحاء العالم . لفحص رسوم الأطفال وإيجاد تفسيرات لها . وبما هو واضح أن رسوم ما قبل المدرسة ، عبارة عن مجموعة من الرموز تعكس الدلالات النفسية للحالة التي يمر بها الطفل ، سواء أكانت مرحاً وسروراً أو اكتئاباً وحزناً ، وفي كلتا الحالتين نجد أن الطفل صادق مع نفسه ، يحاول أن يعكس انفعالاته في الرموز التي يقوم بتصويرها ، ومع الأسف ، إن هذه الفترة من العمر . على الرغم من أهميتها ، لا تجتد اهتماماً كافياً من الآباء ، ولا من المسؤولين عن التربية . كما أن الدراسات التحليلية للرسوم التي يقوم بها الأطفال . وتعبيراتهم التشكيلية ، لم تتسع في الميدان العملي لتساعد على التكيف الاجتماعي ، وحل مشكلاتهم النفسية ، ولكن من الملاحظ أن الطفل الصغير قبل سن السادسة . سريع الانفعال بالأحداث التي تحيط به ، فهو إذا استطاع أن يتعرف على خامة طيبة كالأقلام ، أو الألوان ، أو الطباشير ، فإنه يحمل تعبيراته الكثير من مكنونات نفسه التي تحتاج إلى تتبع ، وتحليل من المحيطين به ، وخاصة المربين ليأخذوا بيده . إن الأطفال حينما يستخدمون خامات الرسم ، يتكشفون العالم المحيط بهم ، هذه فتاة صغيرة ترسم نفسها أكبر من المنزل الذي تسكن فيه ، وذلك طفل آخر يرسم نفسه ضئيلاً في عالم الكبار ، ويتلرجج في تحسين نسبة حجمه بالنسبة للكبار كلما اكتسب ثقة في نفسه . كما أن بين رسوم البنين والبنات من الأطفال فروقاً ظاهرة في مدخلهم للتعبير عن هذه الموضوعات ، كذلك قديين الرسم ما يمكن أن يسمى بجلد واحتراس ، الفم السوي ، أو غير السوي .

إن الرسم يكشف القناع عن نفسية الطفل ويفصح عن المستور ،
وعلىنا نحن المعلمين واجب كبير نحو حسن تفسير هذه الرسوم نفسياً ،
لتعالج بناء شخصية هذا الطفل من الوجهة الاجتماعية .

ومن هذا يتضح أنه قد آن الأوان ليبدل المربون عناية خاصة في فهم
رسوم الأطفال ، وخاصة في فترة ما قبل المدرسة ، وفي أثناء المرحلة الابتدائية ،
إذ ليس من المعقول في الوقت الذي يتضح فيه أن الرسم في هذه الفترة
يعتبر مفتاحاً لنفسية الطفل ، وفهم طبيعته العقلية ، ومدى تكيفه
الاجتماعي ، أن يهمل هذا الرسم ، كما تهمل التعبيرات الفنية للأطفال
عموماً ، نتيجة الأوضاع التي تخرج بها المعلمون الذين يتناولون الطفل في
المرحلة الأولى ، وكذا نقص الثقافة العامة التي تعانيها الأمهات عند
تربية هؤلاء الأطفال في المنازل . لهذا فإن الرسوم والتعبيرات الفنية على وجه
العموم ، في الوقت الذي تنبأ فيه عن كثير مما يختلج في نفسية هذا
الطفل الناشئ ، لا تجد من المحيطين به اهتماماً ، أو أدناً صاغية ، أو عيونا
بصيرة . وعلى هذا يجب أن يُعاد النظر في الكيفية التي تتعد بها مدرسة
الحضانة ، ومدرس أو مدرسة المرحلة الأولى ، وخاصة في الفترة التي
ينتقل فيها الطفل من المنزل إلى المدرسة / حيث يواجه تعليماً نظامياً جافاً
يختلف عن تلك الحرية التي كان يمارسها داخل المنزل ، وفي الشارع .
أن الألوان لأن يكون التركيز على فهم المضمون النفسي لتلك التعبيرات ،
حتى يمكن أن يكون الفن مدخلاً لتربية الطفل ، ونمو شخصيته وتكاملها ،
ولا كسابه الاتزان النفسي ، وهي كلها أمور نعتي بها تكوين المواطن ، أكثر
من اتخاذها كغايات في حد ذاتها ، وسنجد أيضاً بالدراسة النفسية ، اهتمام

المحليلين النفسين بإيجاد الصلة بين تلك التعبيرات ، وما يسى بالتقمص^(١) .

التقمص : ويقصد به ما يتواجد عادة من صاة بين الرموز التي يعبر عنها في الرسم ، أو التعبير الفني عمومًا ، أو في مسرحية ، أو قطعة موسيقية ، وبين شخصية المعبّر نفسه . وتظهر هذه الظاهرة حين يرسم الطفل رسوماً تدور بطولاتها حول طفل في سنه ، ففراه يتصور نفسه في موقف الطفل الآخر ، ويتفاعل معه كرمز معبّر عما يدور في نفسه من معان يعكسها في هذا الرمز / ولذلك فالصور التي حملت في مسهل هذا الفصل ، تعطينا المعنى الذى يريد الأطفال نقله إلينا . فالطفل في الصورة رقم (١٤) رسم المربية وأكد ذراعيها ويديها ، تأكيداً واضحاً ، والمضمون الذى عكسه الطفل فى الأيدى ، وليد تجربته الشخصية ، لما تفعله المربية بيديها حينما تقبض عليه ، وتمنعه من مزاولته بعض النشاط الذى يحبه ، وتحد من حريته . فلنراعاها ويداه إنما يتمثلها بإحساس جسمى بفاعليتهما، عندما تقبضان عليه وتمنعانه من مزاولته النشاط .

فظاهرة التقمص هنا تعتبر سلبية ، لأن الطفل يصور الحدث كما ينعكس عليه ، لم يرسم نفسه ، لكنه رسم العامل الذى يؤثر فيه ، فهو عامل ذاتى يرتبط به كشخص ذى تجربة محدودة ، لا بأى شخص آخر . وفى الشكل (١٥) تلاحظ ظاهرة الوردية التى رسمتها الطفلة مكبرة بهذا الحجم ، فلا شك أنها قد رسمت نفسها ، فالتقمص واضح بين الطفلة والشخصية المرسومة . كما أن العلاقة بين الطفلة والوردية قد تفسر تفسيرات مختلفة ، منها اهتمام الطفلة بهذه الوردية . وهى تحاول أن تقطفها ،

وبمنعها الكبار من ذلك ، فيزداد اهتمامها . لذا فهي ترسم نفسها منكبة على الوردة ، إنما ترسم أثر البيئة الخارجى بعد منعها من قطف الوردة . وهى فى نفس الوقت تعكس إعجابها الشديد بالوردة كظاهرة . وشغفها ، وحب استطلاعها ، اللذين يدفعانها نحو قطف الوردة . لعل هذه المعانى توضح نوع الاهتمام الذى أوضحته الطفلة فى هذا الرسم ، حتى أن الوردة تكاد تعادل حجم الطفلة نفسها التى تبدى اهتمامها . والتقصص هنا ظاهرة واضحة . لأن الطفلة تحكى علاقتها بالوردة كما تبدو فى الصورة مرتبطة بكل الأحداث التى حولها .

والشكل (١٦) الذى صورت فيه الطفلة نمرأ فى حديقة الحيوان ، ولم تكن مجبرة على رسم هذا الموضوع ، إنما اختارته بحض إرادتها . إذا نظرنا إلى هذا الرسم من الزاوية النفسية ، سنجد عملية التقمص واضحة ، فهناك شبه واضح بين رسم الطفلة لذاتها وبين رسم النمر فى هذه السن ، أى رأس مستدير ونحته جسم ، وأحياناً تحذف الأرجل والأيدى حسب المجال الذى يرسم فيه ، ولكن الطفلة أكدت على النمر ، وحوله هذا الإطار الأسود الذى يرمز إلى قفصه ، والتقصص هنا رمز السجن ، وكبت الحرية ، والحد منها ، وهو أيضاً ما تعانىه الطفلة فى هذه السن حين يغلق عليها المنزل ، ولا تجد فرصة للخروج أو التنفيس عن حاجاتها المختلفة . فالصورة رمزية وتبين هذا الجانب من الشخصية التى توضحه الطفلة حين تتقمص صورة النمر فى رسمها .

ولكن فى نفس الوقت نجد دلائل أخرى تبين اهتمام هذه الطفلة بأشياء فى النمر ، كخطيط جسمه ، فيرمز ذلك لبدنه ، ثم شواربه التى

أبرزتها من سور التقمص ، هل ياترى تريد أن تقول الطفلة إنها تستطيع بقوتها أن تقتحم هذه الأسوار لتفك أسرها ؟ وهو سؤال يمكن الإجابة عليه بمعرفة الكثير عن الطفلة عند تتبع سلسلة إنتاجها في الرسم .

وعملية التقمص تظهر أيضاً في المسرحيات التي يحضرها بعض المرضى النفسيين ، أو الذين يحسون بالآلام النفسية ، وليس من الضروري أن يكونوا من المرضى . فحتى الشخص العادى الذى يعيش في مجتمع كثير المشكلات ولا يجد خلاصاً في هذا المجتمع ، ويماني من ظروف وضغوط اجتماعية مختلفة . هذا الشخص في حياته العادية قد يظهر نوعاً من الاكتئاب ، أو عدم الراحة حينما يتأمل التمثيلية ، نجده يعيش في جوها عيشة كاملة . ويتقمص شخصية البطل أو البطله حسب نوع جنسه ، هذا التقمص معناه أنه يتصور ذاته في نفس الوضع ، وبأخذ دوراً فيه ، محاولاً أن يتصرف بالمنطق الذى يرى فيه الممثل . . . الذى يتصوره كأنما يتحدث بلسانه ، والمتفرج يشاركه كل أفكاره في الخبير والشر ، ويحس أنه ألم المآزق التى يقع فيها ، ويشاركه في التفكير في كيفية الخلاص منها . ولا يستريح المشاهد عادة إلا حينما يصل مع الممثل إلى اللاموه التى نحل فيها مشكلة الرواية . والمسرحية في هذا الوضع نكون قد حلت الغز ، ونفست عن المكبوت ، وأخرجت الشحنات الانفعالية الضاغطة التى كانت تسبب التوتر لدى هذا المشاهد .

ولذلك فلن العلاج بالفن أصبح في الحقيقة ميداناً واسعاً يشمل على الفنون التشكيلية بأنواعها ، كما يشمل على المسرح ، والموسيقى ، والرقص . وهناك صلة وطيدة بين التحليل النفسى ، وسائر المشكلات

التي يمكن أن تنعكس من حالة المريض في التمثيلية ، أو العمل التشكيلي .
فالتحليل النفسي يترجم المضمون كلما استطاع أن يكشف العلاقة
العملية بين الطاقة المكبوتة ، والشئ المعبر عنه ، يستطيع أن يتعرف
على ما كبت ، كما يستطيع أن يعاون في إزاحة الحواجز والعقبات
الداخلية التي تحد من النمو .

والفن في الحقيقة لا يعيش باعتباره تجارب ناجحة للسلف في قدرتهم
التركيبية ، ومقدرتهم على حل العلاقات التشكيلية فحسب ، وإنما
الأكثر من ذلك يعيش الفن كمرجع دائم لانعكاس القيم والحقائق
النفسية الدائمة التي يعكسها الفنانون ، ويحولونها إلى أشكال من الخيال .
وكذلك فإن التحليل النفسي يؤدي أعظم الوظائف حين يواجه الحياة ،
وهو يجابهها حين يعمل جنباً إلى جنب مع الفن ، فالجمال هو الحقيقة ،
والحقيقة هي الجمال ، ذلك كل ما ينبغي أن يعرفه الفرد .

والفنان لا يحتاج إلى التحليل النفسي لينبئه بما يجب أن يفعله في فنه ،
فالفنان الذي يلجأ إلى التحليل النفسي ليبلغه المضمون الذي يضعه في
فنه ، إنما يعتبر ذلك اعترافاً ضمناً أن نشاطه كفنان يعد ظاهرة تستحق
التأمل والدراسة من الوجهة النفسية . وفي الحقيقة إن الموهبة الفنية تساعدنا
على أن نكتسب الحرية لننظر إلى العالم الخارجي ، إلى الطبيعة والمجتمع
والناس ، نكتسبنا الحرية لننمي قدرتنا الابتكارية والتكنيكية التي تساعدنا
بالتدريج على إيجاد الرباط الواضح بين عالمة النفس البشرية ، وبين
كل النفوس التي تحيط بها ، هذا هو المجال الذي يعيش فيه الفن ، وهو
أيضاً الطريق الذي يكشف الحق ، والجمال ، والإنتاج المستمر .

فالفنان في الحقيقة يعيش بما لديه من حساسية على مستوى عال ، لإدراك ذاته ، وإدراك الآخرين كما أن لديه القدرة لينقل بمختلف اللغات المعاني التعبيرية إلى الغير . لهذا فإن الفارق بين الفنان وغيره من الناس ، يكمن في هذه القدرة على الانصال ونقل المعاني ، وليس في ساوتهم الشخصي . ولا يمكن أن نتصور أن هناك فناناً ياتى أنه موضوعياً صرفاً . فإن هذه هي مهمة الكاميرا ، أو التوفوغراف ، أو جهاز التسجيل . ومن ذلك نرى أن هناك صلة وطيدة بين تعبيرات الفنان ، وما يكثف بطريق مباشر أو غير مباشر ، عن المكونات النفسية ، سواء لشخصيته هو ، أو للشخصيات التي يعبر عنها مرتبطة بعضها ببعض . وهو حين يفعل ذلك يعيش بنفسيته كاملاً ، يعطى الصور التي تنبع لغيره في أن يجد فيها فرصة لتفحص بعض شخصياتها ، أو هو نفسه يكون أداة لهذا التفحص .

إن الرواية المشهورة « صورة دوريان جراى »^(١) التي ألفها الكاتب العالمى أوسكار وايلد ، تبين إلى أى حد يمكن أن يصل عشق الذات مع هذا الكاتب ، فقد كان مرضه أنه يحب صورته الذاتية كما تنعكس في المرآة ، وهى تمثل مأساته التي كان من الممكن تجنبها . لقد كتب هذه القصة في ثلاثة أسابيع ، ويدور محورها حول شخصية شاب وسيم الطلعة « دوريان جراى » تثير شخصيته كل من قابله ، رجلاً كان أم سيدة ، حتى أن أحد الفنانين وكان صديقاً له تأثر أيما تأثر بسحنة

Oscar Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, Baltimore, Maryland : Penguin (١)
uin Books, 1970.

هذا الشاب وجذبه إلى مرسمه ، حتى تمكن من تسجيل صورته التي تنبض بالحياة والحرارة . وفي حوار بين لورد هنرى والفنان بازيل ، يتضح إلى أى حد وصل اعتزاز الفنان بالصورة ، حتى إنه خشى أن تعرض فينفضح سره في عشق هذا الشاب ، وهذا الإحساس قريب من المثل العربى (إن الحوى فضّاح) . حينما اقتنى الشاب دوريان جراى صورته . أراد هو الآخر أن يخفيها عن أنظار العالم وتمنى لو أن روحه الممثلة فى الصورة هى التى يصيبها كل تغيير يعتره بحكم ازدياد سنه ، على أن يبقى هو كالصورة ، ثابتاً فى ملامحه ، ووسامته ، وجاذبيته ، لا يعانى التغير .

وبخيال سحرى استجاب الإله لدعائه ، وصار فى الحياة يقابل المواقف المختلفة ، فحينما يظهر للناس على أنه أنبل وأوسم مخلوق ، كان فى الخفاء يؤتى أفعالا تهم عن الغدر ، والوحشية ، والإجرام المتناهى . فكان مؤلف القصة أوسكار وايلد كان يكشف عن النقيضين فى شخصية دوريان جراى ، الشخصية المثالية . الكاملة الخيرة ، وهى ما تظهر أمام الناس ، والشخصية البغيضة المستترة التى ترمز إلى الشر ، والتى كان يعانىها بينه وبين نفسه . فصورته التى صورها له الفنان قامت بدور تسجيل الشرور ، والمآسى الخفية ، فى حين ظل هو فى ثبات ، يشبه النبض والحياة ، اللذين يشاهدان عادة فى الصورة المسجلة التى لا يعترىها التغير ، كما يحدث حقيقة فى الآدمى الذى يعانى الحياة .

لقد تدرجت الرواية لتكشف مواقف كثيرة لعشق الذات ، ولتغطية عن المآسى التى كانت ثم فى الخفاء . لقد انتحرت الفتاة

التي كانت تحبه بسببه ، ولأنه لم يفهم لماذا لم تحذق التمثيل أمام أصدقائه في أدوار العشق المشهورة ، مثلما كانت تفعل قبل معرفتها به ، ورغم كل ما أبدته من اعتذارات بأنها كانت كالدمية تمثل أدواراً تتخيلها ولم تعيشها ، وأنها بعد أن التقت به أدركت لأول مرة في حياتها الفارق بين الأصيل والمزيف ، وكانت تعاقبه لماذا يريد لها أن تعيش أشخاصاً في الخيال وتمثل دور العشيقة واهمة بعد أن وجدته وعشيقته ، وأصبح كل شيء في حياتها . ولما نهرها ولم يفهم ما تقصد ، انتحرت . ولم يدر أحد سبب انتحارها .

ثم غالبته المشكلات ، ووجد صورته تسجل له كل فعل مزور يقوم به ، وحينما جاءه الفنان بازيل الذي صورها ، ليسأله أن يسمح له بنظرة إلى الصورة ، منعه بعنف وفقد أعصابه معه ، حتى وضع أصابعه حول رقبة ولم يتركه إلا جثة هامدة .

وهكذا تتوالى أحداث الرواية لتكشف عن الشر المخبأ وراء النفس البشرية ، التي تبدو للناس في أحلى مظاهر الكمال والجمال .

وحيثما ضاق دوريان جراً ذرعاً بحياته ولم يعد يستطيع مجابهة الناس ، وساءت سمعته ، جلس إلى الصورة يؤنبها على كل ما فعل ، واستل في النهاية خنجره ليطعن الصورة في قلبها ، وإذا به في الحقيقة يطعن نفسه ، وتنتقل سمات الشر التي كانت تسجلها الصورة ، وكل قبح كانت قد احتفظت به نتيجة للمآسى التي فر بها ، إلى صورته الحقيقية الذاتية حتى أن نخلعه هالماً الأمر وروعهم صورة المأساة ، حين وجدوه بعد صرخة مدوية ، مطروحاً على الأرض والدم يسيل منه

ووجهه في أبشع صورة ممكنة .

والرواية كما تظهر . تعكس شخصية أوسكار وايلد ، وما يعانيه من عشق الذات ، كما أنها لقيمتها الأدبية ، أصبح من الممكن أن تعكس نفس المفهوم حينما نجد من الجمهور من يتمشى مع أفكارها وأحاسيسها ، غير أوسكار وايلد . فأى إنسان يمكن أن يتقمص شخصية دوريان جراى ، ويتمنى أن يكون له هذا السحر الطاغى المستمر . الذى يجذب الناس على مختلف المستويات . وهذا الإنسان يعاني حينما يزول عنه هذا السحر فينفض الناس من حوله ، ويتطاير أمله وحلمه في حينه . فالحياة مليئة بالآمال والمطامح ، ليس من اليسر تحقيقها ، لأنها تتطلب مقومات تتعارض كثيراً مع مطالب الطبيعة البشرية .

ولذلك يظهر واضحاً من هذا المثل ، أن الفنان : مصوراً ، أوروائباً ، أو موسيقياً ، يستطيع أن يمكن جمهوره من أن يتقمص الشخصيات التى يعبر عنها في أعماله الفنية ، ويحتضن وجهة نظره ، سواء بالإشارات التى يلمح لها في الصور ، أو في الأنغام الموسيقية ، حتى في الروح المعمارية التى يسجلها الفنانون المعماريون . فالجمهور يتقمص الشخصيات التى يخلقها الروائى ، وهو يشاهد مسرحيته ، ويقف موقف المعارض كما لو كان يعيش فوق المسرح مع شخصياته ، فهو يسقط نفسه على الوضع الذى ينشئه المؤلف ، ويصبح جزءاً من أثنائه ، يحس بالديالوج كما لو كان قد جاء على لسانه ، ويقر المتناقضات ويأخذ دوراً فيها ، يشارك في الحب والكراهة ، ويعيش مع المسرحية لحظة بلحظة إلى أن يصل إلى فروتها ، ويبدأ التربية الفنية

ينحف توتره كلما اقترنا من حل المتعارضات ، ويستريح الأفراد المشاهدون أكثر مما لو كانوا أعضاء حقيقيين في تلك المسرحية . وهذا ما يؤديه المسرح .

فحينما يتقمص الجمهور شخصية معينة في المسرحية ، فهو في الحقيقة لا يشكل نفسه وفقاً لنموذج خارجي ، وإنما يصبح نفسه هذا النموذج بكل ما يعنيه من اتجاهات ، وما له من صوت وذكاء خارق ، أي كل ماله من صفات يفجرها وضعه داخل المسرحية . ونحن نتنفس معه شيئاً وزفيراً في موجات ، وأصداً ، ونضع أنفسنا في الحوار الذي يدور بينه وبين بقية الشخصيات التي يتفاعل معها بطريقة ديناميكية ، ونسيطر على الموقف كما لو كنا فيه ، ونشاطر في إعطائه كياناً . وعندما ينجح الفنان في أن يجعلنا نتقمص شخصياته بهذا الشكل ، يكون في الحقيقة قد نجح كتحلل نفسي ، فهو لن يستطيع أن يصل إلى هذا النجاح ما لم يكن قد تمثل الأشخاص ، وعائشهم ، وعرف طبيعتهم ، فتمكن من إعطاء لمحة ابتكارية عن كل منهم في صلته بالآخر بشيء غافل عنا ، حتى إذا جئنا نشاهد ما صورته ، وجدنا أنفسنا جزءاً منه ، نتحرك فيه بأفئدتنا ، ودموعنا ، وبالألام الكامنة ، إلى أن نستقر معه ، حين يصل إلى ذروة الرواية ، ويحل المعضلة فنستريح نفسياً .

ولهذا يعتبر التحليل النفسي علاجاً للناس ، كما يعتبر أيضاً علاجاً لنفسية الفرد ، فكلما تكشفنا الرباط بين ذاتية الفرد ، والعوامل التي يتقمصها ، تكشفنا الطريق إلى العلاج . لذلك يعارض بعض السيكولوجيين وجهة نظر يونج في تعميق اللاشعور الجماعي ، والوصول به إلى ما يمكن

أن يسمى علم نفس « سائر الناس » . لأنهم يعتقدون أن التحليل النفسى سيظل دائماً تحليلاً فردياً ، يرتبط إلى حد كبير بالمبدأ الديمقراطى الذى يحتضنه الإنسان ليعيش حياة فيها نوع من الحرية . فكلما برز هذا العامل ، ازدادت فكرة ربط التحليل النفسى بالنزعات الفردية .

على أن الشعوب المكبوتة ، والمغلوبة على أمرها ، والمستعمرة ، قد يكون واضحاً بتحليلها نفسياً . أن نجد عوامل مشتركة ترتبط بالأفراد الذين يعيشون فى إطار مجتمعاتها ، وكل هذه فقط تستحق التأمل ، وليس من المفيد التعجل بالقطع فيها برأى .

وقد استطاع التحليل النفسى على أية حال ، أن يكشف الصلة بين تأثيرات الفنان فى حياته ، والفرص التى عاشها ، وخبراته الذاتية ، وأعماله . ومن كل ذلك حاول التحليل النفسى أن يركب صوره من البناء النفسى للفنان ، والدوافع الذاتية التى تستعر فى خلق هذا الصرح ، أى أن التحليل النفسى بمعنى آخر ، مكنتنا من كشف هذا الجزء من الفنان الذى كان يشارك به سائر الناس .

النزعتان التركيبية والتحليلية : ويرى بعض النقاد أن الفن وظيفته التركيب^(١) ، بينما التحليل النفسى يقوم أساساً على عملية التحليل^(٢) وينتهى الجدل بأن النزعتين لانتقيا . وفى الحقيقة إن الفن تركيب وتحليل فى نفس الوقت ، كما أن التحليل النفسى تحليل وتركيب أيضاً . لهذا فكلما النشاطين يلتقيان حيث الوحدة النهائية . فى النشاط الفنى يمر

الفنان فى مراحل عديدة من الدراسات والملاحظات . فهو يتأمل الطبيعة ، ويدرس الماضى ، ويجرى التجارب ، فبمر فى محاولات متعددة قبل أن يقوم بالبناء التركيبى النهائى . والحكم على أن الفن تركيب . يؤخذ من زاوية النهاية ، ويتقاضى الذين يأخذون بوجهة النظر هذه ، عن المراحل التى تمر بها العملية الفنية . التى تدخلها عوامل تحليلية كثيرة . لذلك فكل أنواع الدراسات التى تسبق الخلق النهائى . إنما تعتبر بمثابة دراسات تحليلية ، لكن العمل الفنى ذاته سوف لا نتحكم عليه بالجودة إلا إذا وصل إلى الوحدة ، أو إلى التركيب الذى تدوب فيه كل الدراسات . ونختفى كل المحاولات العشوائية السابقة ، بحيث يصعب على الرافى إرجاعها إلى أصولها وعناصرها الأولى .

ولعلنا نذكر لوحة «جورنيكا» التى صورها بيكاسو ، والتى عرض معها عدداً من الاسكتشات ، كلها محاولات للوجوه . والأيدى ، ورأس الحصان ، والثور ، وآلام الشكل ، تبين المداخل والصراعات التى عاها بيكاسو . ليصل إلى الكنه التعبيرى النهائى الذى وصل إليه عام ٣٧ فى لوحته «جورنيكا» ، شكل (٢١) حتى أن بعض الاسكتشات تكاد تصل إلى القمة فى قيمتها شكل (١٧) ، لمحاولات فى اتجاه الكمال لعمل فنى ضخم . فيظهر من هذا المثل الربط التحليلى والتركيبى فى العملية الفنية . كما يبدو أيضاً إذا استعرضنا تحليل فرويد لأعمال ليوناردو دافنشى من الوجهة النفسية ، فقد قام هذا التحليل على تشريح تاريخى يرتبط بتراث طبيعية ، حاول فرويد أن يجد صداها . مرموزاً له فى الابتسامات التى تميزت بها العذراوات اللاتى صورهن ليوناردو . وفرويد درس تاريخ ليوناردو ،

وتتبعه تحليلياً ، كما يدرس الأثرى قطعة من التراث ويتبع مصدرها محاولاً فك طلاسمها ، وقد كانت تقود فرويد فكرة رابطة لكل الحقائق التي جمعها . تلك الفكرة التي ركّبت الحقائق ، وأوصلتها إلى معنى تركيبى واضح ، هو في النهاية يمثل خلاصة الرأى الذى وصل إليه فرويد .

من هنا نرى أن الفن ، والتحليل النفسى ، كلاهما يمران بخصائص تحليلية تركيبية ، وإن كان التركيب يبدو بالنسبة للناظر إلى القطعة الفنية ، فى الصفحة الأولى الواضحة التي يشاهدها من رؤية العمل الفني لأول مرة . أما فى التحليل النفسى ، فقد لا يصل إلى هذه النظرة من أول مدخل ، ويصل إليها فى الحقيقة بعد كثير من الإجراءات التحليلية التي يقوم بها ، ولكن فى النهاية نشاهد التركيب الذى ينتهى إليه التحليل ليشخص لنا الحالة مدعماً بالتحليلات الأولى .

ومن نفس التناقض الذى يبدو فى الظاهر ، تلوح حالة مماثلة للتضارب الذى يبدو أحياناً بين العلم والفن ، والذى يشير إلى الفن فى ذاته على أنه تركيب ، بينما العلم تحليل ، وأن الاثنين لا يلتقيان . والحقيقة أن هناك صلة وطيدة بين العلم والفن ، فما من اكتشاف علمى إلا ونشاهد صدهاء فى التزعزعات الفنية ، لذلك فإن أية معرفة جديدة يكشفها العلم ، لا بد أن تدخل كحقائق فى تكوين الفن وتطوره ، وإلا أصبح الفن متخلفاً . والعلم يخدم الفن من الناحية التكنيكية حينما ييسر له خاماته بأساليب أفضل ، وعندما يزيد وعيه بطرق البحث العلمى التي يصل فيها إلى تشكيل هذه الخامات ، وصياغاتها ، للوصول إلى تحقيق غايات

معينة ، كما يزيد وعى الفنان بالأساليب التى يشطب بها عمله ليحقق تكامله ، ويستمر فى صورة باقية لا تتأثر بالتقلبات . لهذا فإن التعارض الذى يظهر فى كثير من الأحيان ، فى أن الفن مضاد للعلم ، هو تعارض سطحي لا يستند إلى حقائق علمية .

ويتضح جلياً أن التحليل النفسى حينما يعتمد على التحليل ، إنما يحاول أن يوجد الصلة التى تربط عملية التحول من النزعات المكبوتة لدى الأفراد ، بالرموز التى تنعكس فى بعض الأعمال الفنية ، محاولاً أن يعيد بناء المنطق الذى يربط بين هذه الدوافع الخفية ، والأفكار المستترة . التى تتغلغ داخل الرموز التى تواجهنا ، فهو يحاول أن يصل إلى العظم التركيبى لحلم الفن ، كى يستطيع أن يربطه بمشاكل الحياة ذاتها ، بينما الفنان يحاول أن يغطى تلك الصلة عن طريق عمليات التهذيب التكنيكية ، التى قد تخفى عن العين هذه الصلة بين النزعات الدفينة والرموز التى تنعكس فيها . لكن كل من الفنان ، والمحلل النفسى ، يلتقى بالآخر على أساس أن أولهما يصور بفرشته الكوامن دون أن يهتم بالضرورة لأن تبرز شعورياً ، أو يفكر بوعى فى حل متناقضاته ، وإذا نجح وأخفى كل هذه الروابط الكامنة ، فإن الثانى أى المحلل النفسى ، يقدر على أن يكشف الصلة التى تربط بين تلك النزعات المخفية ، والرموز التى تنعكس فيها ، فيزيد وعينا بما تمحض ونصبح أكثر فهماً له .

الفصل السادس

الأحلام بين التعبير الفني والتحليل النفسي

مقدمة : يعتمد التعبير الفني على اللاشعور في مسائل كثيرة ، وكلما استطاع الفنان أن ينجح في تعبيره ، تمكن بالتالي من إيقاظ بعض الكوامن النفسية التي لها صلة باللاشعور الجماعي ، إذا أخذنا بمصطلح يونج . واللاشعور الجماعي يتضمن أنواعاً من الانفعالات التي شب المجموع على الاستجابة بها لمواقف خارجية معينة . ومن اليسير تفسير هامية الفن على أساس أن الفنان إذا نجح في تعبيره يمكن أن يوقظ تعبيره انفعالات عديد من الناس ، بصرف النظر عن اللغة ، والوطن ، والدين ، والزمن ، الذي تم فيه هذا التعبير . بمعنى آخر : إن التعبير في هذه الحالة يمس الانفعالات المشتركة بين الجماهير ، وقد وجد بعض السيكلوجيين صلة وطيدة بين اللاشعور والأحلام ، وبين الأحلام والتعبير الفني ، على أساس أن التعبير الفني يلعب بالرموز وهي وليدة الحالة الانفعالية واللاشعورية ، فكيف يمكن أن تفسر الصلة بين رمزية الأحلام ، والرمزية التي تحدث في الخلق الفني ؟

يذكر فرويد^(١) أن الفن يهدف أساساً نحو تحقيق السرور ، بينما الأحلام التي نمر بها في المساء تسعى إلى تجنب الألم . لهذا فإن

Cf. D. Schneider, *The Psychoanalysis and the Artist*. New York : (١)

A Mentor Book, 1962, p. 57.

كلتا النزعتين قوامهما مبدأ السرور والألم الذى يسيطر على حياتنا بوجه عام . ويرى فرويد أن الأسس التى تقرر شكل الفن (وخاصة فى الكوميديا) ، هى نفس المبادئ التى يقوم عليها الحلم والتى تدخل فيها عوامل مثل التكثيف ^(١) والاببدال ^(٢) والتعويض ^(٣) ويتضح ذلك فى الحلم الآتى :

بينما الحلم يظهر فى حلمه وهو ينتظر دوره فى صالون للحلاقة ، يتقدم حصان نحو الصالون ، وفى هذه الحالة يفعل الحلاق ، ويقذف الحصان بأدوات الحلاقة ، وقصاصات الشعر ، ويراجع الحصان قائلاً : « سأنتقم منك » .

ويظهر صالون الحلاق غارقاً بطريقة سحرية فى فيضان يعلوه مقاعد الحلاقة . والحلاقين ، وكل المعدات التى تخرج مع الفيضان إلى الشارع ، بينما يجلس الحصان فى الخلف غير مكترث ، يضع أرجله بعضها فوق بعض كما يجلس الأدبى . ضاحكاً ساخراً بأعلى صوته .

وهذا الحلم بلاشك يرتبط بالنزعة الشعورية التى حدثت لصاحبه فى أثناء انتظاره لدوره فى صالون الحلاقة . الذى طال به الأمر ، فبدأ يفعل ويحتج ، ويعلو صوته . بسبب انتظاره الطويل الممل . وهناك ارتباط بين الخوف من البتر . وفكرة الحلاقة ، أو قص الشعر الذى يتضمن عامل القطع . ويظهر جريان البول بقوة عندما يخرج ذلك من

displacement (٢)

condensation (١)

substitution (٣)

الحصان رمز صاحب الحلم ، كما تلوح فكرة خيالية سلبية : كيف يحتلب صاحب الحلم اهتمام الخلاق باعتباره ذكراً ، بينما هو ينام في كرسى الخلاقة . ويتضح من هذا الحلم بعض الأفكار التي تقمص فيها صاحب الحلم بعض الرموز وقام بعمليات تحويل ، فالحصان يقوم بتمثيل ذاتية الحالم ، أما صراخ الخلاق فهو بديل عن صراخه ، بينما الحصان يرمز أيضاً إلى القدرة الجنسية الإخصابية للأب ، بإمكانيته على إحداث هذا الفيضان من البول ، وتظهر معرفة الحصان الكثيفة الشعر ، كما تظهر قوته الكبيرة . وهناك ارتباطات بين الحلم في عملية التحول ، وبين الواقع الذي أحس فيه صاحب الحلم بالدعر الذي تحول إلى ضحك على شفتي الحصان . وقد ظهر في عدد من القصص المصورة الحديثة بعض الجياد التي تتكلم ، وخاصة في الفن الكوميدي الحديث ، وفي بعض الأفلام القصيرة التي تصور الحيوانات التي تتحدث ، مثل الجياد والبقر ، والقردة .

إن ظاهرة التحويل انبثقت من اللا شعور الشخصي ، الذي تضمن عملية كبت غيظ انعكس رمزياً في الحلم ، وحدث التحويل من أشكال واقعية إلى رموز متخيلة . فحينما تحلل الرموز لنكشف عن المعاني الحقيقية ، يمكن أن نصل إلى نوع الارتباط بين هذه الرموز وبين ما هو مكبوت في الحياة الواقعية للشخص الحالم . وعامل التتمص هو الذي يصنع الحلم ، كما يصوغ الشكل الفني . وفكرة التتمص تمكننا من استخلاص صلة التشابه التي تربط تداعيات كثيرة للرموز المستخدمة ، من خلالها يستطيع المحلل ، كما يستطيع الفنان ، أن يربط بين الأفكار

الواعية ، وبين ما يحلم به الشخص الحالم ، أو ما يدركه المتفرجون ، يستطيع أن يحوله إلى فكر منطقي ليين المضمون الذى كان يفكر فيه الشخص ويحس به ، وكبت ، ثم عاد وظهر مرة ثانية فى الحلم . ويمكن الربط بين عملية التحويل هذه التى تحدث فى الحلم ، والفن ، وفقاً للمبدأ الذى سبقت الإشارة إليه ، مبدأ تجنب الألم ، والبحث عن السرور . ويظهر من ذلك النقط الهامة الآتية :

١ - يعبر كل حلم عن ذاته بالإفصاح عن دافع لا يسمح بالإفصاح عنه عادة فى الحياة الواقعية ، وإذا لم يهدب الدافع فى الحياة ، قد ينتجه إلى عملية إجرامية ، بدائية أو غفلة ، فهو شئ لا يصرح به ، شئ مستحيل ، وغير أخلاق . وعلى ذلك يتصور الحالم فكرة تأخذ حياة داخل الحلم على أساس أنها عملية توفيق بين القوة المحركة الشديدة للدافع الفطرى ، وبين شكل الدافع ، ويرتبط هذا بالعمل الفنى .

٢ - يستثير توترات نفسية نتيجة ما يحدث فى الحياة الحقيقية عند اصطدام النزعات الجنسية وغيرها ، بالواقع . وعلى ذلك فالحلم شأنه شأن العمل الفنى ، له مجال واسع يؤديه ، من مجرد تحقيق الاسترخاء البسيط ، إلى اكتساب الخبرة الجنسية^(١) .

٣ - يتحول كل من : الحلم ، والعمل الفنى ، تدريجياً ، إلى نوع من الاقتصاد فى خلق الرموز عن طريق التخص ، والتكثيف ، والتحول ، والإبدال .

٤ - ولا يصبح لكل من العمل الفنى والحلم قيمته ، مهما كانت

١٢٣

المتعة فيه ، ما لم يحدث ارتباط بين ذبذبات الرموز ، وما تشير إليه من العوامل المكتوبة الضائعة ، التي تمثل اصطدام رغبة الحالم بواقعية الحياة بما فيها من قوانين ، وتقاليد ، وأخلاقيات .

وهنا يظهر الفارق جلياً بين المحلل النفسي ، والفنان . فبينما يسعى المحلل لكشف النقاب عن الفكر المختفي وراء الواجهة الرمزية ، ليبين الهيكل العظمى للحلم الفن ويربطه بمشكلات الحياة الواقعية ، يخوض الفنان في عمليات تهذيبية لهذا الشيء المكبوت . فهو يشبه الحالم بالليل . لكنه في نفس الوقت يقترب من الناحية التحليلية ، والتفسيرية ، فالفنان يسعى لأن يجعل من الحلم شيئاً يمكن المتفرجين من أن يشاركوا فيه ، فيقوم بعملية توفيق يكشف النقاب فيها عن العامل الدفين ، لكنه لا يريد أن يجعله واضحاً تماماً ، فبدلاً من ذلك يحاول أن يلمس التيارات الروزية ، ويربطها بعضها ببعض في شكل فني كالنصميم . حتى يمكن المتفرجين من أن يتأثروا بالقوى الدفينة . دون أن يخوضوا التضارب الذي يحدث في الحياة .

والحقيقة لو أن الفنان كان من السذاجة بحيث كشف علانية هذا الجانب الخفي ، فأطلع الجمهور صراحة على ما يدور فيه ، فلن عمله الفني في هذه الحالة يعتبر ميتاً .

تتضح مما سبق ، الصلة بين فكرة الحلم ، والتعبير الفني . على أساس وجود قدر مشترك بينهما من الرموز ، ومحاولة ضمنية لإخفاء الحقائق اللاشعورية التي تؤثر في تشكيل هذه الرموز . والسؤال الذي ما زال يحتاج إلى إجابة : هل كل من يعبر يمكن أن يعد فناناً ؟ ومتى يستطيع الوصول إلى ذلك ؟

وتوضح الصلة المشتركة بين الفنان والحالم ضرورة أن يكون الفنان على درجة عالية من الحساسية لما يحدث في الأحلام ، كما لابد أن يكون حساساً للدوافع الذاتية ، وللأفكار المستحيلة ، التي لا تجد فرصاً للتحقيق ، وحينما يعبر عنها في عمله الفني يتحتم أن يكون متمكناً من الرمز لها بالتلميح الذي يمس الوجدان العام للجمهور الذي يشاهد إنتاجه ، وإذا ما نجح في أن يجعل المتفرجين يتقصصون رموزه وشخصياته التي يعبر عنها في تلك الرموز ، عن طريق دراسته المستفيضة لتزعاتهم اللاشعورية العامة ، والتي لا تجد سبيلاً إلى التحقيق ، فإنه في هذه الحالة يكون قد نجح في أن يجعل من تعبيره فناً له هذا التأثير الجماهيري .

فالفنان يضطر أن يبتعد بخياله مؤقتاً عن حياة الواقع ، ليستطيع أن يصوغ هذا الواقع في صورة فنية مثيرة . والفنان يحقق نوعاً من التوافق بين ما تملبه الرغبات النفسية ، والفريزية التي تبدو في حالتها الغفلة البدائية ، وفي حياة الواقع ، وهو في خيالاته يسمى إلى أن يعطى صورة كاملة للرغبات الطامحة ، والفكرة الشبقية^(١) ولكنه يجد طريقاً ليعود من عالمه المتخيل مرة ثانية ، إلى عالم الواقع . فبإمكاناته الخاصة ، واستعداداته ، يشكل تخيالاته في صورة جديدة من الواقعية ، وحينما ينظر الناس إليها يجدون فيها نوعاً من التوفيق^(٢) المثمر لانعكاسات الحياة الحقيقية ، والحياة المثلى التي يأملونها .

هل الفنان يبحث أم يجد ؟ ويدور الجدل بين الفنان والمحلل ،

فما إذا كان الأول يقوم بعمادة بحث عندما ينتج عمله الفني . وكلمة بحث هنا تعني عمل دراسات مستفيضة . قد تدور حول الطبيعة ، أو مستخلصات من الماضي ، أو حول تكوين الموضوع المراد التعبير عنه . فالفنان بدون شك يمر بعملية تحضير يقوم فيها بجمع شتات خبرته من مصادر متعددة ، ويحاول صياغتها من جديد لتكتسب الشكل الذي تنتهي عنده . ويثار الجدل حول مفهوم البحث نفسه ، فهل يعنى البحث أن يخوض الفنان عمليات تحليلية ؟ وفى هذه الحالة كيف تفسر النتيجة النهائية ، وهى كل^١ لا يتجزأ يتعلم تفنينه إلى عناصر أولية ؟

وتشرح « جرتروود ستين » الطريقة التى اتبعها الفنان بيكاسو حين صورها شكل (١٩) ، فتذكر أنها جلست ثمانين مرة أمامه ، وذلك فى شتاء عام ١٩٠٦ ، لكنه مسح الوجه بعد المرة الثمانين تقريباً ، ورحل إلى « جوسل » فى بداية الصيف ، وعندما عاد إلى باريس فى الخريف ، صور وجهاً جديداً دون أن يعاود رؤية المصدر مرة ثانية . كان الوجه مختلفاً فى طرازه ، وكذا تشكيل الأصابع والأيدى . وظهر متقنعاً أى مرتدياً ما يشبه القناع .

كان هذا الانجاء مدخلا تنبؤياً ، ولا يمكن الادعاء بأنه لا يرتبط بصلة الرجل بكيان المرأة ، التى علقت قائلة : « كلكم جيل ضائع » . وهى جملة استعارها « همنجواى » لغلاف قصته المشهورة : « الشمس تشرق أيضاً » .

إنما بيكاسو كان عنده أسباب وجيهة ليقنع النموذج كما هو فى الشكل (١٩) ، فقد وضحت الصورة إلحاحاً داخلياً ذاتياً ، أى مدخلا للعراك ضد

إحساسه بالفشل والضياع . لقد صرح بيكاسو بشيء مرتبط بهذه الفكرة عن فقدان والضياع ، والوجود ، وفي جملته يمكن تبين الفارق بين الفشل والنجاح في حياته كفنان . ففي عام ١٩٢٣ كتبت مجلة الفنون التي تصدر في نيويورك مقالا بعنوان : « بيكاسو يتحدث » ذكر فيه :

« من العسير على أن أفهم أهمية كلمة « بحث » في صلتها بالتصوير الحديث . ففي رأي أن كلمة بحث ليس لها معنى في التصوير . « أجد ، هو المعنى . لا يهتم شخص بتتبع إنسان يركز عينيه على الأرض ويمضي حياته باحثاً عن كتاب الجيب الذي سيضعه الحظ في طريقه . إن الشخص الذي يجد شيئاً — مهما كان شأنه — حتى ولو كان مة صده ألا يبحث عنه ، إنه يستثير على الأقل فضولنا . بل إعجابنا . لأنني عندما أصور شيئاً ، فإن هدفي أن أعرض ما وجدته ، لا ما أبحث عنه . » ويمكن التعليق على ما يقوله بيكاسو ، في أنه لم يكن يعرض ما يجده فحسب ، بل لم يظهر أيضاً ما إذا كان واعياً بما يجده . أم غير واع ، وفيما إذا كان يبحث عن شيء أم لا ، إذ أنه لا يعترف صراحة بأنه يبحث عن شيء ضائع . بل ويستنكر نيته في البحث ولا يعترف به . وهناك شيء واحد يعتبر صحيحاً فيما يقول . إنه لا يبحث مطلقاً بصورة واعية ، وإنما حين يدرس يبحث بطريقة لاشعورية ملحة . ولا يجب أن يقع المحلل لأعمال بيكاسو في حيرة أمام الحقبات المختلفة التي مرّ بها ، فلا يتكشف بيسر الرباط بين مراحل نموه بعضها ببعض . فبيكاسو لا ينمو بالمفهوم الشائع ، فقد حقق نمواً أوصله إلى الذروة في كل اتجاه ، وهو في سن كان بالمقارنة لغيره من الفنانين في مرحلة النهاية ،

بينما كانوا هم في بداية الطريق .

ففي سن الخامسة عشرة مر بيكاسو في الاختبارات الأكاديمية الصعبة في برشلونة ، وكان لابد أن يمضي شهراً بأسره ليكملها ، ويبدو أن هذا الإنسان تميز بطاقة فنية فطرية ، ولاحت عبقريته في قدرته على التركيز في الرسوم ، وفي مهارته التي يمكن أن نجد لها موازياً في التاريخ ، فقد شبه بيكاسو في عظمته بليوناردو .

وفي عام ١٩٠١ حينما وصل إلى سن العشرين . وكان معرضه في باريس فاشلاً ، وقد نقد على أنه كان يقلد لوتريك ، ولان جوخ ، وكان ذلك بالنسبة لبيكاسو علامات نهائية على ما يمكن تسميته (نمو) ، لأنه منذ هذه اللحظة بدأت اتجاهاته في الحقبات التي مرت بها ، والتي بدأت بالحقبة الزرقاء ، والقرمزية ، والنيجرو ، والتكعيبية ، وغير ذلك . وفي نهاية عام ١٩٠١ ، أي بعد فشل هذا المعرض . كان بيكاسو يستخدم لوناً أزرق في صوره ، تحول إلى شيء أشبه بالمونوكروم ، وقد كانت درجة هذا اللون متفقة مع الموضوع . ففي لوحة « أمهات الفقراء » ، نجد أمتعة ، وشحاذين مكفوفين ، ويرجع اختياره للموضوع واللون الأزرق إلى العامل النفسي المتناقض عنده ، وكانت هذه محاولة على مدى واسع ليحل هذا التوتر الداخلي . ويمكن أن نتصور فكرة الشحاذين المكفوفين على أنها نوع من العقاب الدائى ، عندما تؤخذ مع فكرة الأمهات الفقراء ، فإن مغزى الشحاذين المكفوفين في الفترة الزرقاء ، ترتبط بشيء كامن في اللاشعور ، الذي ظهر في فترات أخرى ، ولهذا يعتبر المخل الأزرق مقدمة لعمله الذي تلا بعد ذلك .

كان لبيكاسو قدرة فنية خارقة بؤاته مكانة مرموقة كفننان حساس . ولقد استطاعت هذه القدرة أن تجنب بيكاسو مواطن الزلل التي أحس بها في مسهل حياته الفنية ، وتمنع حدوثها مرة ثانية . لقد كان لإحساسه بالفشل في مطلع حياته داعياً لإحساسه العميق بالخسارة والنتى . وقد تحول هذا الإحساس فيما بعد إلى قوة دافعة في تصويره جعلته يعوض الفشل إلى نجاح حقق رغبته الدافعة في أن يخترع ويكتشف ويصل إلى القمة ، شأنه في ذلك شأن ليوناردو دافنشى الذى اجتذبه البحث العلمى إلى أن يبرع ويبتكر ، وارتكز لإبداعه على قوى نفسية عميقة .

وفى هذه الحالة لا يمكن أن نعتبر ثورة بيكاسو وابتكاراته ، ومهاجمته للطريقة التقليدية لكشف الحقيقة ، محض صدفة . فمن بين خصائصه التي يوضحها التحليل النفسى ، خاصتان هامتان : الأولى . وجود توتر نفسى غير عادى استطاع أن يعكسه بأساليب متنوعة من التحريف في صوره ، والثانية ، أنه استطاع أن يلعب بعامل الزمن ، والفراغ ، في علاقتهما بالكتلة والأبعاد في الجسم البشرى . فهذه المميزات الخاصة بابتكاراته ، يمكن أن تساعدنا في تفهم الحقبات التي مرت بها ، في كشفها عن التوترات النفسية وإبرازها . حيث استطاع بقدرته أن يحول تهديداته بالفشل إلى قوى غير عادية من النجاح ، أظهرها بطريقة بارزة ، هاجم بها العالم ، وتحداه ، وزلزل كيانه .

ويقول بيكاسو موضحاً : « إن سيزان ما كان له أن يثير اهتمامى لوأنه عاش مثل جاك إميل بلانش ، وفكر . حتى ولو كانت التفاحة التي صورها أكثر جمالا عشر مرات . إن الذى يرغمننا على أن نهتم

بسيزان ، « قلقه » ، ذلك القلق هو الدرس الذى يعطيه لنا سيزان . كما يقدم لنا فان جوخ عذابه^(١) فتلك هى دراما الإنسان ، أما الباقي فمجرد خداع^(٢) .

ثم يقول أيضاً : « إن الأساليب المختلفة التى استخدمتها فى فنى لا يجب أن تعتبر تطوراً ، أو خطوات نمو مثالية غير معروفة فى التصوير ، فكل ما حاولت أن أفعله قد فعلته للحاضر ، وبدافع وأمل أن يستمر . ومن الحقائق المعروفة ، أن بيكاسو فى بعض المواقف كان يتعاطى الحشيش والروانا ، وهى حقائق لاتضيف شيئاً يؤكد أى بحث واع من جانبه ، فهذه المخدرات تعنى أنه يبحث عن وسيلة للتخلص من التوتر ، وهنا يظهر للمحلل النفسى أنه على أرضية صلبة ، إذ أن الروانا معروفة من الناحية الإكلينيكية على أنها وسيلة لإبطاء الإحساس بالزمن ، ولتكييف نمو إدراك الفراغ ، والتركيز على الألوان وأشكالها ، وتحريف المنظور ، وإثارة خيالات جنسية ترتبط بحالة اكتئابية شديدة ، وانفعالات ذات لذة جنسية^(٣) ماسوكيه . ولا يمكن القول بأن صور بيكاسو بأى حال حصيلة المخدرات ، ولكن الخبرات التى اتصلت بتحذير الروانا ، ساعدته فى أن يقتحم بحاجته الداخلية الملحة حدود الحقيقة . يقول بيكاسو :

« إن الفن لا يمكن أن يكون تطبيقاً لمظهر من الجمال ، ولكنه فعل

(١) torments

(٢) انظر المؤلف ، آراء فى الفن الحديث . القاهرة : دار المعارف ، ١٩٦٠ ص .

(٣) masochistic التلذذ من إيلاء الذات .

الغريزة ، والمخ ، حينئذ يستطيعان إدراك ما هو أبعد من أى مظهر .
إننا عندما نحب امرأة ، لانبداً بقياس أطرافها .

وبين تحليل الأحلام ظهور التحريفات ، ويلوح ذلك بصورة واضحة
مع شجال التى تعتبر تكويناته كالأحلام ، أما صور بيكاسو فلا تبدو
من نفس النوع . إن صوره حصيلة حساية للدراسة فى التحريف ،
فأشخاصه لا تحمل أى ملامح تشبه الحلم فى علاقاتها ببعضها ببعض .
ويستطيع المحلل النفسى أن يعرف من تشريح الحلم ، أن إبداعات
بيكاسو تظهر بوضوح هجومه التشكىلى على التراتج التقليدية لتصوير
الحقيقة . وتظهر من هجومه ناحيتان هامتان فى مجال التحليل النفسى .
الأولى ، التعبير عن درجة عالية من التوتر النفسى بطريقة مصورة
استخدم فيها التحريفات المختلفة ، والثانية ، اللعب بالزمن والفراغ فى
علاقاتها ببعضها ببعض ، وبالكتلة أو الأبعاد المختلفة للجسم .

انجه بيكاسو مذاهب شتى فى حقبة المختلفة . وتبين اتجاهاته فى
عمومها مقدار التوترات التى كان يعيشها . وأفرغت كشحنات انفعالية
داخل كل فترة . يربط المحللون النفسيون بين تشريح الحلم . والتحريفات
التي يتضمنها ، فقد ظهر فى تعبيرات بيكاسو الوجه ذو الزاويتين
المختلفتين ، الذى يجمع فيه الفنان بين المظهر الأمامى والجانبى فى
صورة واحدة ، وأدى ذلك بلاشك إلى خلق أنف أشبه بعضو التدكير .
ويمكن النظر إلى قطعة نحت من إنتاج الفنان عنوانها « صدر امرأة »
شكلها عام ١٩٣٢ ، وبين التحليل النفسى أن الأفكار ، والإحساس بالذنب
من الناحية الجنسية يبران فى عملية تحويل ، أى يمكن أن يأخذ طريقاً
فى أجزاء أخرى من الجسم : كالأطراف ، والأعين ، والأنف .

فهذه الأعضاء يمكن أن تعبر عن رغبات من أنواع مختلفة لاستنكار طبيعة المرأة الأم الجنسية . ومن بين العناصر المشهورة في الميثولوجيا : « رأس الميدوسا » التي تتحول فيها كل خصلة شعر في الرأس إلى ثعابين برعوس ذكرية سامة^(١) . إن من ينظر إلى هذا الرأس كما يتضح من الميثولوجيا ينال عقابه ، إذ يتحول إلى صخر ، وهي فكرة ميثولوجية معادلة للتعبير الشائع : أن الإنسان يتحجر من الدعر . فتأثير الحركة الجامدة في هذه الوجوه يمكن إدراكها حيناً يديرون رؤوسهم من جانب إلى آخر ، لا يمكن إنكارها ، ويظهر هنا كما لو كان بيكاسو يصارع مع فكرة الميدوسا . فاستعدادات بيكاسو الداخلية ، ودوافعه ، تنبثق وتنمو ، وتشكل صناعية تصور كل حركات الجسم في وقت واحد ، ومثل واضح على ذلك لوحته « عارية تسرح شعرها » التي صورها عام ١٩٤٠ ، والتي يجمع فيها انفعالات متنوعة .

ونسير مع ابتكارات بيكاسو واختراعاته في أشكال الآدميين ، والحيوانات ، واستخداماته للصوف ، والورق ، والخيط ، وفكرة الهيكل العظمي ، كلها محاولات لتحديد أنواع مختلفة من المدركات ، كما تبين مدى وعيه وإحساسه بالجسم في تنظيمه بصورة تعكس التوتر . ولم تكن النزعة التكميلية عند بيكاسو كما هي عند غيره من الفنانين الذين اتبعوها ، إذ لقيت عنده تميزاً ونمواً واضحاً . ولاحق قدرة الفنان على إبراز الحركة والمعنى ، كما استطاع أن يفتت ويجمع معادلات في الكتل ذات الحركة ، فقد صور منظراً مليئاً بالأشخاص عام ١٩٠٨ ، وه الفتاة والمندولين « عام ١٩١٠ ، والصورتان تمثلان الفترة التكميلية المبكرة ، وهما في الحقيقة

مثلان ناجحان لتأكيده الحركة . واللون . في الضوء والظل .

ويبدو أن بيكاسو استطاع أن يحقق نجاحاً في خلق عالم جديد من الحقيقة ، أو ما وراءها . مليئاً بمخلوقات مختلفة من البشر ، يمكن إدراك بعض ملامحهم في الأشخاص الذين يشاهدون في الحياة اليومية ، ولكن في نفس الوقت لا يمتصون إلى هذا العالم الذي نعيش فيه . وتلوح تعبيرات بيكاسو في هذه الحقبة كما لو أن شخصاً جاء من العالم الآخر واستطاع أن يسجل تأثيراته عنها . وهذا في الواقع من أهم ما أسهم به بيكاسو في عالم التصوير . وترجع هذه المساهمة إلى الإحساس العميق بالفشل . ولذا الضياع الذي عاناه وكان يهدده في سن العشرين والذي استطاع أن يحوله بطريقة تعويضية إلى ذخيرة من النتائج الفنية الناجحة التي شكلت في نفس الوقت هجوماً خارجياً مقلقاً للعالم .

مقارنة بين ليوناردو وبيكاسو : ويمكن أن نعقد مقارنة للفشل والضياع الذي عاناه كل من ليوناردو وبيكاسو فليس من اليسير أن نجد شخصين على النقيض من بعضهما البعض مثلما نجد بيكاسو ، وليوناردو . فقد اشتهر بيكاسو بسرعه الفائقة في الرسم ، بينما عرف ليوناردو بالبطء والمعاناة في الإنتاج . ولاح صيت بيكاسو في إبرازه لعاطفة ظاهرة ، بينما تثبت صورة « موناليزا » ، و « سانت آن » ، التزعة الروحية المهمة عند ليوناردو ، وخاصة ما ينعكس منها بملامس واضحة على شفهي نسائه معبراً عن ابتساماته . ففي حالة ليوناردو نجد أنه كان يتجنب العلاقة الجنسية الشخصية ، ويرى في العملية الجنسية العادية أنها شيء مقزز ، وكان يفضل الصحبة الأفلاطونية مع بعض الصبية ، والرجال ذوي الطباع الوسيمة . إن ليوناردو لم يتزوج قط ، أما

بيكاسو فقد كان يحتضن أكثر من عشيقة، كما كان متزوجاً وأباً لأطفال لم يترك ليوناردو إلا رسماً واحداً جنسياً عبارة عن دراسة تشريحية لعضو المرأة^(١) ، صوره لأغراض علمية ، أما اهتمام بيكاسو المسبق بالعلاقة الجنسية مع النساء ، فيبدو واضحاً في رسومه . كان ليوناردو مرموقاً في العلم شكل (١٨) ، مثلما كان في الفن ، وفي الحقيقة إنه تجنب تدريجياً الفن ليستمر في أبحاثه العلمية : بينما وهب بيكاسو حياته كلها للفن ، وأي بحث علمي . أو معرفة ، أو اهتمام : أدجه في تصويره .

وكلا الفنانين كان عنده قدرة على الرسم وإيجاد علاقات خطية صافية . ونجح كل منهما في التعبير عن الحركة بشكل أخاذ لم يستطعه غيرهما من الفنانين . أما اهتمام ليوناردو بالحركة ، فقد أدى به إلى الاهتمام بالطيران ، والهندسة ، بينما اهتمام بيكاسو بالحركة ، أدى إلى إبداعات جديدة في التصوير . وإذا استثنينا تلك القدرة الخارقة على الرسم التي حقق كل منهما كفاءة فيها ، فإنهما بالتقريب يختلفان في كل شيء بعد ذلك ، حتى في طفولتهما وتاريخ كل منهما ، فبينما كان ليوناردو طفلاً غير شرعي^(٢) كان والد بيكاسو فناناً معروفاً ، ومدرساً ، أعطى ابنه في يوم ما بالتهه وألوانه ، وقرر ألا يرسم بعد ذلك . إن بيكاسو يعتبر فناناً ثائراً ، إذا قورن بليوناردو الذي يعتبر فناناً محافظاً .

ولكن على الرغم من هذه الفروق الشاسعة بينهما ، فيجمعهما إحساس مشترك ، واحد متصل بالفشل ، وآخر بالضيق ، كما أن استجابتهما لكلا الإحساسين كانت بعملية تعويض عكسية ، فقد تقبل ليوناردو

هذا الإحساس بصورة باطنية ، وحاول تعويضه في كل من العلم ،
والفن ، بينما ييكاسو استنكره في سلوكه ، وبطبيعة استنكاره تمكن من
الكشف عنه . عاش ليوناردو ظاهرياً بمثل أعلى لاجنسى ، وبفقدانه
لحب الأم ، حاول بطريقة الإسقاط ، وبصورة متكررة لانهية لها ،
أن يصور الوجه الذى تعبر عن حنان الأم لطفلها ، فى حين ابتعد
بيكاسو عن أية محاولة للتعبير عن نفس المغزى :

ما الضياع ؟ وما الفشل ؟

تحليل فرويد : إن البحث التحليلي يوضح تساؤلات الأطفال
الملحة، ويؤكد أن أطفالاً كثيرين ومن بينهم الموهوبون على وجه الخصوص،
يمرون بمرحلة تبدأ من سن الثالثة وتستغرق فترة الفحص الجنسى عند
الأطفال . ويتيقظ حب الاستطلاع بطريقة تلقائية فى الأطفال نحو
هذه السن. ولكنه يوقظ من خلال التأثير بجنبة هامة ، عن طريق ولادة
أخ صغير ، أو أخت ، أو من خلال الخوف الذى تهدده خبرة
خارجية ، يرى فيها الطفل خطراً على ميوله الذاتية . ويدور الفحص
فى هذه السن حول الإجابة على التساؤل : من أين يأتى الأطفال ؟ كما
لو كان الطفل يبحث عن وسائل تنبئه عن هذه الحادثة غير المرغوب
فيها ، فالطفل يتقصى بنفسه ، وبطريقته الذاتية ، التى يتحسسها وهو
فى رحم أمه^(١) ويرشده لذلك إحساسه الجنسى الذاتى . والطفل يشكل
لنفسه نظرياته الخاصة لمصدر الأطفال ، وأسلوب ولادتهم من الجوف ،
أما دور الأب فى ذلك فيبدو عسيراً على الطفل تفسيره بفراسة . وحتى

هذا الوقت لا يستطيع الطفل أن يكون صورة واقعية واضحة عن العملية الجنسية التي تبدو له كشيء عدائى عنيف غير مرغوب فيه . ولا كان تكوين الطفل في هذه السن لا يمكنه من عملية إنتاج الأطفال ، فإن تساؤلاته البدائية تصطدم بعدم وجود الخبرة ، ويترك تساؤله بلا إجابة كاملة تقنعه . وتأثراته بالفشل في هذه المحاولة الأولى التي يعتمد فيها على فكره الذاتى . تنتهى بعملية كبت واسعة لها عنفها ومفعولها في المستقبل .

وإذا عدنا إلى لوحة « المقطوعة » التي صورها بيكاسو عام ١٩٣٥ ، فإننا نرى فتاة صغيرة تمسك في يدها شمعاً تحترق في الظلام . ويظهر في هذا المنظر وحش كبير يتقدم من الجانب الأيمن ، وتتجه ذراعه اليمنى الضخمة إلى مكان الشمعة حيث يريد إخماد النور ، ولكن الفتاة الصغيرة ، تركز على استمراره بشدة وتخشى انطفائه . وتظهر الفتاة وفي يدها الأخرى أزهار تبدو كما لو كانت قد قطفتها في لحظتها . وبين الفتاة والوحش الخرافى^(١) يهادى حصان تتلى خصيته من بين شق^(٢) . أما مصارعة الثيران فسقطت فوق ظهر الحصان ، وثدياها عاريان ، وسيفها شاهر للدرجة التي يبدو وكأنها تحاول أن تعيره لليد اليسرى للوحش الخرافى . وبين هذه المخلوقات يشاهد البحر ، وفي النهاية اليسرى للصورة ، وخلف الفتاة ، يظهر رجل بلحية كبيرة متدثراً بشياب أسد ، وهو نوع دينى يحمل سماً نحو الأمان يعاونه في

الوصول إلى الله . ولكنه في نفس الوقت يستدير وجهه لينظر إلى المنظر تحته . ومن خلال النافذة التي تعلو فوق الفتاة . تنظر امرأتان إلى حمامتين يصعدان فوق عتبة الشباك السفلى .

ولا يوجد أدنى شك في المعنى الذي يمكن استنباطه من هذا المستنسخ . فالحمامتان فوق عتبة الشباك السفلى تعلوان فوق الفتاة الصغيرة والمصارعة الأثوية . أما الجانب الذكري من الوحش الخرافي : والحصان المزركش بالشرائط . ورأس المصارع . فكلها تشير ببساطة إلى رموز أعيد إخراجها . لتصور الجوانب المختلفة للعملية الجنسية . كما يتصورها الطفل : فالحمامتان والمرأة التي تنام وجهها إلى أعلى وتديها مكشوفتان تنتظر مقدم رجل . ثم يحدث شيء خرافي ضخم : شيء عدائي دامٍ شديد الوطأة التي في هذه اللحظة تستسلم فيها المرأة بسلاحها إلى الرجل . وفي تخيل بيكاسو عن « حلم وأكذوبة فرانكو » يظهر الحصان معبراً عن رمز نسائي ، وهو حيوان أصيب وبدا في حالة صراخ شديد . كما يظهر في « جورنيكا » شق في الحصان المنتفخ . فهي لا يمكن أن تكون إلا صورة مكتوبة لخيال عن الولادة . وجرح اغتصابي وثور خرافي ينطح الحصان . أما البحر فيرمز إلى قصة أوربا .

وكما هو الحال في جورنيكا شكل (٢١) . يظهر القمر كنور كهربائي يكشف النقاب عن أمة تسلب ، وحتى أكثر أهمية من فكرة الوحش الخرافي^(١) ، يظهر تمثيل الطفل المتسائل في صورة بنت صغيرة تحمل شمعة تحترق ، وكذلك في صورة فدائي بلحية ، يبدو مذبوراً هارباً ، وهو في نفس الوقت يتفحص ويكتشف . وقد يبدو أن يكون

هذا شيئاً كثيراً يُنسب في الحالتين إلى بيكاسو ، ففي طفولته حين بُسّر^(١) عن طريق الإحساس بالفشل الذي عوّضه بقدرته على الرؤية ، والاختيار ، وفي كهولته المرموز لها باللعبة : يهرب من الشيء الذي يرغب مع ذلك في تصويره ومشاهدته ، وينعكس ذلك المرة تلو الأخرى في رمزية ملحة ملازمة .

ويبدو من غير مبالغة أن فشل معرض بيكاسو وهو في سن العشرين ، يظهر تعويضه عن طريق تحويل كل الفشل والضيق . القديم والحديث الطفيلي والناضج ، إلى شيء ناجح ، مثير ، ملفت ، شيء يبدو فيه متصراً على كل أولئك الذين قالوا إنه (مقلد) ، والذين هددوا فكرة التقمصية الواعية لوالده المصور .

ويمكن أن تضاف إلى ذلك حقيقة أخرى تثبت المحاولة الجبرية التي يبحث فيها بيكاسو عن طريق للخلاص . ثم يعاود البحث عن طريق آخر يتغلب فيه على التوترات الداخلية . فبعد ثلاث سنوات من إنجاز هذا المستنسخ المشار إليه ، ظهر له في عام ١٩٣٨ لوحة تسمى « طبيعة صامتة متضمنة رأس ثور » . وهذه اللوحة تكرر كل العناصر الأساسية التي تخرج في صور رمزية ملحة . وهذه الصور تتشابه في تجميع عناصرها . ويمكن أن ترجع بنا إلى لوحته المسماة « مفروش المنضدة الأحمر » . التي أتمها عام ١٩٢٤ . والتي يظهر فيها الرأس في ضوء ليلى تنعكس فيه أشعة القمر البيضاء . أما غطاء المنضدة فلونه أحمر دموي وتستقر فوقه أداة الحب « القيثارة أو المندولين » ، أما لوحته

« الاستديو » شكل (٢٢) التى رسمها عام ١٩٢٥ ، وهى تستحق التأمل ، فبدلاً من رأس الثور ، ظهر رأس آدمى فى حالة ذعر ، وفى مكان الشمعة رسم ذراعه المكسور ، وتقبض اليد فيها على جسم اسطوانى . أما الجانب المعمارى الذى يظهر فى خلفية الصورة ، فهو تمثيل تكعيبى للعبة على شكل مسرح يمتلكها ابن بيكاسو ، فلوحة الاستديو هى تمثيل كما يبدو للأب والابن .

وصورة الطبيعة الصامتة هذه أشبه بالحلم ، فلعبة الابن التى تمثل المسرح والتى تغطى خلفية التكوين ، يمكن تحليلها على أساس أن المصور يشك فى رغبة ابنه فى مشاهدة مسرحية كتلك التى يقوم بها الأب أمامه . أما فكرة الذراع المكسور الذى ينتمى إلى الرأس المترعجة ، فتمثل ذراع هذا الأب الغاضب ، أما الجسم الأسطوانى الذى تقبض عليه يد الأب فيبين أن الأب لا يمكنه أن يضرب ابنه مهما كان الدافع إلى ذلك . وبظهر فى هذه الحالة أن المصور يحمى نفسه بابنه ، وذلك عن طريق تحطيم الذراع الذى يستخدم كوسيلة للعقاب ، ويضع أداة العقاب فى جانب الابن من ناحية التكوين ، بينما يظهر الجانب الأيسر ويحتل نفس مكان الشمعة فى صوره الأخرى . إن الوجه الكاريكاتورى للأب يعطى هذه الطبيعة الصامتة ، حيناً ندرك عناصرها جميعاً ، مزاح فيه تورية ، فالنكتة مركزة على الرجل الهرم .

وحياة بيكاسو وإنتاجه ، يبينان انتقالات من مرحلة إلى أخرى يكاد يكون لكل منها كيان مميز . ففى كل مرحلة يظهر شىء جديد ولكنه جزء من كيان كامل مفقود ، لعله تلك الأم الحنون التى فقدتها بيكاسو .

كما أنه غادر وطنه الذي يمثل « الأم الكبرى » إلى منفاه الذي اختاره بعيداً عن أرض وطنه . وفي لوحته الحائطية « جورنيكا » عبّر عن اتجاهه سياسى ضد كابوس « الفاشية » ، الذى كان يأخذ طريقه إلى التحقيق . ويمكن إدراك مدى إلهام بيكاسو بتأمل وجهة نظره عن مضمون « رأس الثور » الذى يضعه فى رسومه ، هل هو رمز للفاشية ؟ يقول بيكاسو : لا ، إنها تمثل ببساطة ، الوحشية ، والظلام .

إن بيكاسو كان قادراً على تحليل أعماله من الناحية التشكيلية ، واستطاع أن يجعل من متاعبه الشخصية مشكلات إنسانية عامة أما الحرج الذى أحس به فى حياته ، فقد انتقل إلى حرج عام لأمنته التى يتنى إليها ، والعالم ، وذلك فى لوحته « جورنيكا » . كان بيكاسو الطفل الموهوب ، بتصور الحب الجنى على أنه شيء عدائى ، قاس ، دامى ، تستسلم فيه الأثني وتسلم كل أسلحتها للرجل ، فالأب يستطيع أن يستحوذ على الأم ، كما أنه يستطيع أن يستثير خلق طفل ويدفعه نحو الوجود ، كما أنه قادر على أن يصور . فالطفل بيكاسو الموهوب يستطيع أن يصور ويمتلك ميراث والده ، ويستحوذ عليه لصالحه ، كل ذلك دعمته قدرته الطبيعية غير العادية على الرؤية ، والاختيار ، وإدراك كل أجزاء الحياة فى وقت واحد . وفى سنوات تكوينه كان يعتمد على المصورين الذين كان لهم دور الأب ، أمثال : الجريكو ، ورفايل ، وأنجرز ، وفان جوخ وغيرهم . وعندما ما فشل فى ذلك كله ، وهو فى سن العشرين ، وحيثما نعت بأنه شخص مقلد ، استثار هذا النعت شيئاً عميقاً مبكراً فى كيانه ، مرتبطاً بالإحساس بالضيق والفشل .

وبعد ذلك بستين صور بيكاسو لوحته المشهورة « الحياة » شكل (٢٠) ،
والتي فيها قدم أمثلة متنوعة للتناقض كما يظهر في الحياة في محاولة لإعادة
جمعها ، في حركة الجسم الإنساني وتحريفات جنسية للجسم ، ولوجه
المرأة . وقد أدى ذلك إلى أن يكتسب شهرة ، ويصبح له تابعون ،
ويحقق نجاحاً . وبعد وفاة والده بعام ونصف على وجه التقريب ،
تجنب التكميلية ، وخاض لفترة جانباً من الواقعية ، وصل ببطء إلى
الدروة في لوحته « جورنيكا » . التي أوضح فيها عناصر تمثل الوحشية ،
والظلام . والصورة تعكس كالمراة ما كان يحدث في العالم الفاشستي حوله ،
حينما بدأ يأخذ ، كيانه ولعل « لاشعور » بيكاسو يفصح عن « أن المرأة
ليست امرأة خالصة ، إذا استطعت أن ترى ما حولها رؤية خاطفة ،
ولو أنك عثرت على امرأة داخلية تعكس لك كل حقيقة حولها ، فإنك
سوف تتحقق من أنها جزئياً رجل على أية حال . ولماذا نجوع بحثاً عن
هذا التضارب ؟ لماذا نصبح « روحين » لصورة تقليدية حول المرأة ؟
لو أدركت المرأة بحكمة ، فإنك ستتكشف أن كل قواعد الفن ،
والجمال ، والواقع ، سوف تتغير أمامك . إنك سوف ترى كليات
الأشياء وهي تسير جنباً إلى جنب ، ومقومات الحركة الجنسية ، فأى
شيء تشكله ، وينمو ، سيصبح ملكك » .

وصل بيكاسو إلى نهاية الفترة الزرقاء ، وتظهر صورة « الحياة »
متضمنة الطفل الجائع الذي يتغذى من صدر أمه بأمان ، أما الرجل
النائم فيعبر عن وضع الوالد . وفي صورة « عائلة الأكروبات » ، نرى
وجوه البلياتشو الحزينة التي لا هدف لها ، تظهر كما لو كانت تقول :

إننا نكره حتى الأم . أما بالنسبة لنساء أفنيون التي تبدو بدائية ومبتذلة ^(١) فيظهرون على أنهم وحوش مخيفة ، إنهن أنفسهن غذاء . وفي لوحته « الفتاة أمام المرأة » فإنه يصل في النهاية إلى قوله : « إنني أود أن أكون في مكانها طوال الوقت ، لا أتمحّر منه ، ولا يتمحّر مني » . تلك هي الأفكار التي كانت تظهر مغلفة وأسقطها بيكاسو في حياته كشخص بالغ ، عن تفسيراته للمرأة . كلها تمثل المنتج الخاص لإحساسه بالضيق ، والفشل ، وفقدان الأمل ، والعزلة . إن بيكاسو كان يكرر دائماً : « إن الصور لا تعمل لتزخرف المنازل ، إنها وسيلة للحرب ضد الوحشية ، والظلام » .

وكل من عاش في السنوات الأربعين الماضية ، مرت عليه في طفولته صور عنيفة للكوايس ، ومع ذلك فإن الكوايس المتوحشة التي ظهرت في أعمال بيكاسو أعنف منها بكثير . إن بيكاسو ليس هذا الشخص ، الفريد ، الحساس ، فحسب ، سواء أراده اليمينيون أو اليساريون أن يكون في اتجاهاته نحو الواقع . إنه استطاع أن يعبر عن الطرق التي يتمثل فيها الدعر شعورياً ، ولا شعورياً ، بعناصر تمثلها بما يدور حوله .

مارك شجال : ويعتبر شجال من الشخصيات الفريدة في الفن المعاصر في القرن العشرين . وقد ولد في قرية تسمى ويتسك في روسيا ، وهجرها فيما بعد إلى أوروبا وأمريكا . وهو يهوى تحمل كثيراً من صوره دلائل على نشأته الدينية وتميز صوره عامة بالرموز التي يشكلها لتنبئ عن الأفكار الدفينة في شعوره . والمحلل لأعماله يشاهد صورة الرجل والمرأة في

أوضاع غرامية مختلفة ، تارة يطيران ، وأخرى ينبعان من شجرة ، أو يسبحان وسط السحاب ، أو يمتطيان جواداً جامعاً أشبه ما يكون بتصورنا للقصص الخرافية التي يستمتع بها الأطفال في حياتهم ، ولا ترتبط بواقع ظاهر . وفي صور شجال يظهر عديد من الرمز مثل الشمعة ، والبقرة ، وحالب البقرة ، كما يصور الرجل والمرأة في أوضاع رمزية غرامية ، والقمر ، والليل ، وحياة القربة ، وبعض المعابد الدينية التي تمثل كلها ما يدور حول شجال في طفولته ، وحياته .

وليس من المتوقع عادة أن تبين كل هذه الرموز تفسيرات واضحة منطقية عن موضوع الصورة ، فإن أية لوحة لشجال تفيض من اللاشعور ، وهي تقترب من الأحلام برمزياتها التي تقتضي منا مزيداً من التأمل لتفسيرها . وحينما كان يسأل شجال نفسه عما تعنيه هذه الصور التي يرسمها ، وما الذي يقصده من الرموز التي يستخدمها ، فإن إجابته الواضحة كانت : « إنني لا أفهمها على الإطلاق ، إنها ليست أدباً ، إنها تربيّات تشكيلية لخيالات كانت دائماً تقلقني . أما النظريات التي يمكن أن أقدمها لأوضح نفسي ، وتلك التي يحاول غيري أن يضعها ليفسر بها عملي ، ما هي إلا أفكار مضللة . إن صوري هي سبب وجودي وحياتي ، وهذا كل ما هنالك » .

ولا يمكن أن نختلف كثيراً مع شجال فيما يقوله ، فالواقع أن ما ذهب إليه صحيح إلى حد كبير ، إذ أن أية محاولة لتفسير الأساوس التي تسلط على الفنان لتفرض عليه صوراً بصرية . لا يمكن أن يوضع لها نظرية فكرية لتفسيرها ، دون الغوص في جذور تلك الصور ، والتعمق في إدراك

١٤٣

أسبابها . ولا يمكن أن نحلل شجال باعتباره إنساناً ، تحليلاً سطحياً عن طريق رؤية ما يذهب إليه في تشكيلاته من الخارج ، فالتحليل النفسى أيضاً إذ يفسر حلم مريض بالنظرة الحافظة ، فن الضرورى فى معظم الحالات معرفة الوضع المحدد الذى من خلاله ينبع الحلم ، كما لابد أن تعرف الترابطات الانفعالية والعقلية التى يربط الفرد أفكاره بها ، وبالرموز التى تظهر فى الحلم ، وذلك قبل أن يستطيع المحلل كشف النقاب عن الجانب الخفى للحلم ، أو مضمونه . فى هذه الحالة يمكن ربط الرمز الظاهرى بكل الارتباطات والإشعاعات التى أسهمت فى تكوينه ، كما يمكن بأسلوب علمى تأكيد الصلة بين الموقف الذى مر فيه الشخص ، وصورة الحلم التى وصل إليها . وحيث يمكن أن يكون تفسير الحلم كاشفاً إلى حد كبير عن نوع الكبت الذى يعانيه المريض وعن التناقض . ومظهر التشكيلات التى أخذت سبيلها للتبلور داخل الحلم .

وليس لدينا من سبيل لتحليل شجال الإنسان ، ولكن يمكن دراسة سميزات صوره كما لو كانت أحلاماً عشناها بدورنا . فأحلام شجال مهما كانت درجة تسلطها عليه . تعتبر عالمية ، على الرغم من اصطباغها بلون حياته الخاصة ، وقدثرها برموز اختارها هو ، فإن ترابطاتها يمكن على أية حال أن تخدم خيالنا الخاص ، وتكون لها ثمرة ، بمعنى آخر أننا سنحاول أن نستعير حلم رجل عظيم ، وقدعى للحظة أن ما حلم به هو حلمنا ، ويمكن أن نخدمنا فى ذلك تعليقات النقاد الذين استطاعوا أن يوجدوا نوعاً من الربط الحر بين صور شجال ، وبعض الارتباطات

الذاتية عندهم . وقد نتأمل صور وخيالات شجال ، فنحنى قوله كمصور ، أن الصور المتسلطة البصرية التى عبر عنها ، كانت من أسباب وجوده ، ويمكن للتسلط أن يجد طريقه للتحقيق من خلال الصور الفنية . وقد تحقق الأفكار المتسلطة نوعاً من التنفيس من خلال الصور والخيالات التى يعبر عنها الفنان ، لا سيما فى الحالات التى تؤدى إلى استرخاء من جانب الفنان ، أو المتذوق لفنه .

وفىما يلى تلخيص لاستجابة ليونللو فتورى لإحدى صور شجال المسماة ، « الموت » شكل (٢٣) .

لماذا ترقد جثة رجل ميت فى الشارع ، ويحاط بها شموع ؟ وما السر وراء عازف الكمان الجالس فوق سطح بيت ، أو وراء هذا الكناس الذى يسرع فى كنس الشارع ؟ وتلك المرأة التى تنطلق ، بينما يدخل رجل مسرعاً تترامى من يديه أصص الأزهار فى الشارع ؟ ماه الارتباط بين بعض هذه العناصر المختلفة وبعضها الآخر ؟ ليس هناك جواب مباشر على هذه الأسئلة ! ولكن أى فرد ينظر إلى الصورة يشاهد جواً من الحراب ، إن الوقت يبدو ليلاً ، والشارع حالك السواد ، حتى أن عملية التمييز بالألوان الحمراء والصفراء والخضراء ، جاءت قاتمة ، وخضار السماء لا ينبىء بشئ حسن . كل هذه صور تكمل تأثير الموت ، فالألوان حزينة رغم قوتها ، وتحمل نوعاً ساكناً من الأسى والاكتئاب . وعندما رأى الطفل شجال الأبقار المحبوبة لديه تذهب إلى المذبح ، كان يشعر بشفقة كبيرة نحوها ، ويقبلها من أفواهها ، فى الوقت الذى كان لا يمانع فى أن يأكل لحومها . ولذلك فإن

الحزن والاستسلام يستقران جنباً إلى جنب ، في حياة شجال ، لأن كل شيء يخضع إلى قوة خارقة ، لتسهيل مقاومتها . إن صور شجال عبارة عن رؤيا حلمها وعيناه جاحظتان ، فقد ظهرت الطبيعة أمامه لا كنوع من الواقعية ، بل كحلم . وما قاله فتورى يشير إلى حد كبير ، إلى الترابطات التي حاول أن يستثيرها حول الحلم . كما لو كان يعلم هو بها .

حاول « سيني » في تجربة أخرى تحليل هذه الصورة ، التي سميت أيضاً « شموع في شارع مظلم » ، وصورت عام ١٩٠٨ ، وكان ينظر إليها ويفسرها على أنها أول محاولة خيالية وغير منطقية لشجال . فيرى سويني أن شجال أعطى مثلاً حياً للطريقة التي يحول بها مادة بيوجرافية إلى خيال ، عن طريق عمليات التمثيل ، والتقابلات ، التي وضعها جنباً إلى جنب . فعاذف الكمان الجالس فوق السطح رمز مكثف ، مكون من عاملين : أحدهما يرتبط بمجد شجال الذي صعد ذات مرة إلى سطح منزله في يوم عيد حيث كان الجو صحواً ، وجلس هناك يأكل جزراً ، بينما أخذ كل من حوله في البحث عنه . أما العامل الثاني البيوجرافي الذي ذكره شجال عن عمه ، فإنه كان يلعب الكمان ، كما يلعبها صانع الأحذية . وتبعاً لسويني ، فإن المنظر الذي ظهر للرمز الذي يلعب الكمان ، يمثل تارة فكرة جده الذي هرب ، وتارة أخرى فكرة عمه الذي كان يلعب الكمان مرموزاً إليه بعلامة الحذاء ، التي توضع عادة أمام محال الأحذية . أما بقية الصورة فتتصل بترابطات أوتوبيوجرافية عن أول حالة يواجه فيها شجال الموت . يذكر الفنان :

« في صباح أحد الأيام ، وقبل الفجر ، سمعت صراخاً في الشارع ينبعث من تحت نوافذ سكني ، ومن خلال الضوء الخافت لمصباح الشارع ، استطعت أن أتميز امرأة تجري بمفردها في هذا الشارع المهجور ، وكانت تلوح بذراعيها مولولة مستنجدة بالخيران الذين كانوا يغطون في سبات عميق يحجبهم عن إنقاذ زوجها ، وأظهر أنا وابن عمي البدين كأننا نأتمان في فراشها ، لا يستطيع أحدهما إنقاذ أو شفاء رجل يعاني سكرات الموت » .

وقد ظهر بعد ذلك في ترجمة حياة شجال ، العبارة التالية :
« الرجل الميت جد حزين ، يتصلب جسمه فوق الأرض ، وتضيء وجهه ست شمعات ، ولم يظهر أحد يحمله بعيداً . إن شارعنا لم يعد كما هو ، لأنني لا أستطيع تمييزه » .

ويقول سويني في هذا : « إن التنظيم الواضح غير المنطقي الذي يأخذ جميعاً ذا تفاصيل طبيعية ، هو أساس هذه الصورة التي لها شخصية بليغة ، إنها تشبه مجموعة من الصور الأدبية ، ولها ارتباطات مكبوتة » .

وفي الحقيقة ، إن سويني وجه الانتباه إلى عاملين في تحليله النفسيولوجي النفسي للحلم : أحدهما عامل « التكيف » الذي يرسب الأحداث الحقيقية ، أو الأشخاص إلى رمز واحد ، والعامل الثاني « التجاور » ،^(١) ومعناه وضع الأحداث المختلفة في أوضاع متجاورة ، أو على هيئة رموز يمثلها على هذا النحو . وتفسير الدوافع الخفية

للصورة على أساس التاريخ البيوجرافى لشجال لا يمكن أن يعطينا وحده الإجابة الذهنية لهذا اللغز . بعبارة بسيطة : لماذا وضع شجال رمز « عازف الكمان » ، ورمز « الحذاء الممثل لمحل صنع الأحذية » ، وفى الصورة ذاتها ، فى نفس الجانب الذى وضعت فيه جثة الميت ؟ ولماذا تصلبت جثة الميت ووضعت فى الشارع ؟ ولماذا يوجد كناس أضيف للمادة الأوتويوجرافية ، ووضع وسط التكوين ؟ وقد يرى فتورى أنه لاتوجد ثمة صلة بين العناصر المختلفة ، ولكن على الرغم من ذلك توجد إلى حد ما علاقة يمكن استنتاجها .

فأول شيء يبدو واضحاً، أن الصورة تعكس إحساساً بالليل، أحس به طفل خواف ، واسع الخيال يدور إحساسه فيها حول « الموت » ولايستطيع أحد أن يلتق جانباً كل أنواع الفرع التى تتابها فى مرحلة الطفولة . وتبدو بعض أنواع الفرع التى كان يعيشها شجال ، فى القرية الروسية « ليوزنو»^(١) القريبة من « فايتهسك »^(٢) وتلوح فى هذه الصورة الشموع المضاءة حول الجثة ، وهى ترتبط بالليل ، مثلما ترتبط بالموت . والسرعة التى يبدو عليها الناس وهم فى هلع ، تشير إلى نوع الدعر الذى يتتاب الإنسان ، عندما يواجه موتاً حقيقياً ، كما يبدو ذلك من قصة حياة الفنان . كذلك فإن الخوف من فرع خرافى ، ملء بالخيال ، ليس من المستبعد أن يكون الطفل قد تصور نفسه وهو يسير فى شارع مظلم وقال لنفسه : « إني أود لوكان هناك ضوء أكثر فى هذا الليل ينير

الشوارع ، ولكنى لم أشاهد أضواء الشموع إلا حول رجل ميت .
ولكى يستمر الطفل فى خياله المفزع : « ليس من المعقول أن يحدث ذلك !
ما الذى سوف يحدث لو أنه مع وجود جثة رجل فى الشارع يحيى الكناس ؟
من الطبيعى أن جثة إنسان من الأشياء التى يجب أن تكنس وتزال
بعيداً ! » .

وإذا عدنا إلى استعارة شئ من الملاحظات التى جاءت فى قصة
حياته ، إذ يقول فى النهاية : « لقد حملوه بعيداً ، إن الشارع لم يعد
هو نفسه الشارع ، وإنى لا أستطيع التعرف عليه » . كيف أثرت صدمة
الخبرة على تغير مظهر الشارع المعروف ؟ إن الوفاة ليست شيئاً جديداً
لصبي يعيش عن كذب بالقرب من الحيوانات . أما الجواب الذى
يستطيع أن يعطيه لنا المخلل النفسى ، فهو أن الخبرة مصدمة ، لأن
رموز الأقارب الذكور مرتبطة بالرمز الخاص بالرجل الميت ، وكان
أصحابها يضيئون الشارع المظلم ، وفى الركن الأيسر أو جانب الموت ،
الذى يظهر فى الصورة . يبدو الجسد الذى لجأ إلى السطح فى
يوم بهيج ، كذلك الدم الذى كان يعزف بطريقة سيئة ، أشبه بطريقة
صانع الأحذية ، ولكنه استمر مع ذلك فى غرفته ، وكانت فكرة الأب
الأصلية تتضح فى البلية الراقدة بكامل طولها ، ميسراً حولها الضوء
اللازم .

إن الطفل الذى تصوره وضع كل أقاربه الذكور الهامين فى
جانب الميت ، واستخدم موتهم ليجابه به مخاوف الليل ، فهناك ضوء ،
وموسيقى . ولاتبدو الصورة ممثلة لفكرة عقدة أوديب ، بمحاولتها الظاهرة

الهجومية ضد الذكور وهم في حالة السلطة (كان لشجال دستة أو أكثر من الأعمام والحالات ، كما كان يعمل جده لوالده مدرساً للدين ، بينما كان جده لأمه جزاراً) ، قد يكون من المحتمل أن الجانب الأيسر استخدم لتوضيح الهجوم ، فإنه حينما يقول جملة : « إنه لا يتعرف » ، فإنها قد تعني رغبته في عدم التعرف على عقدة رغبة الموت الأوديبى ، الذى يظهر ضد الذكور المسيطرين ، وبوصفه عازف الكمان فوق السطح ، وإضافة علامة محل الأحذية ، وتقديمه للكناس ، يظهر من ذلك أن المصور كان قادراً ليغلف بنفسه معنى هجومه ، بينما يحس بضرورة هذا الهجوم . وحتى بالنسبة لشجال فإن هذه الرموز لم تكن مفهومة ، حينما كانت متسلطة عليه لينظمها تشكيمياً ، فعملية الهجوم المستورة تظهر بوضوح في التنظيم التشكيلي . ولا شك أن شخصية لها هذا الخلق ، وهذه الموهبة ، مثل شجال ، تستطيع أن تستفيد من التنظيم التشكيلي للتعبير عن نزعتة العدائية بأساليب بنائية جميلة . وفي النهاية لا يمكن غض النظر عن تأثير موت الوالد في الصباح ، الذى يمثل إلى حد ما محور التعبير في هذه الصورة ، مهما تضمن من نزعة عدائية شديدة .

ومن اليسير أن يتعلم الإنسان كثيراً حينما يستعرض مناظر الشوارع التى ظهرت في صور شجال ، فإن الرأى لا يدرك فحسب الطراز الذى تتمثل به صور الأحلام كما تلوح عند كل إنسان ، إذ أن لكل شخص طرازاً لأحلامه . ولكن يدرك أيضاً أن هناك فورات مستمرة يقذفها بركان الوسواس .

وإذا تأملنا النظر في صورة أخرى لشجال عنوانها : « في الليل » ، شكل (٢٤) رسمها عام ١٩٤٣ ، نشاهد مسرحاً تبدو فيه الإنسانواء تسطع فوق سطوح المنازل ، وعلى وجوه العاشقين ، وتغمر الطريق . وتنتشر حول المصباح ، وفي شكل القمر . والرسم تغشاه الرمزية التي تتمثل في طراز شجال ، فإذا يعنى المصباح الذى يتدلّى من السماء وسط الصورة ، بلا منطق ٢ إن الصورة تمثل شارعاً في قرية ، أثناء الليل ، بينما الثلج يكسو كل شيء فيها : المنازل ، والطريق ، وهلال القمر ، الذى يظهر مشرقاً بارداً ، يقضى الثلج . وفي وسط الشارع في الأمام ، صور عاشقان يعانق أحدهما الآخر ، ويتدلّى مصباح لامع من فوق رأسيهما كما لو كان معلقاً في سقف وهمي . وفي يسار السماء تظهر الخطوط الخارجية لحيوان نراه في الحظيرة ، وهي تأملات تطير من خلال السموات . ويمكن بتأمل الصورة أن نتبين عواطف مختلفة نسجها الفنان حول دافع بدائى ، قوى . فإن المصباح المدلى فوق رأسى الحبيبين يرمز للرغبة في ألا يرى الحبيبان في العراء أمام الجمهور ، ولكن في حجرة معزولة خاصة يمكن أن يحسا فيها بالصدقة الوطيدة . كما أنه يمكن الاستنتاج بأن اللون الأبيض ، والليل المليء بالنجوم ، يشبهان إلى حد ما الحجرة ، وهي معبد للحب . ولون الجليد يشع التأثير الشعاعى للصفاء ، كما أن الحيوان الذى يطير في السماء ، يعبر على الرغم من وصفه النادر ، عن لقاء النجوم ، والرغبة البدائية التي تتمثل في رمز الرجل الطائر ، وهو رمز كثيراً ما يبدو في صور شجال ، ويشكل أساساً في فنه . ولهذا الطائر معنى في التحليل النفسى ، كان قد أشار إليه العلامة فرويد

عند تحليل أعمال ليوناردو دافنشي . ومن الطبيعي أن هناك تساؤلات تدور حول بعض الرموز في صوره ، فلماذا يحلم بعض الناس مثلاً بأنهم قادرون على الطيران ؟ ومغزى الطيران هنا . أنك تستطيع أن تحقق رغبة بأكثر من الإمكانات العادية . والطفل عادة يستمع في طفولته ، إلى أن طائراً كبيراً استطاع أن يحمل الأطفال في كيس ، إلى الأرض ، كما أن هناك صلة قديمة للربط بين العصفور أو الطائر ، والنشاط الجنسي ، وتشير الرغبة في الطيران في الحلم ، إلى حاجة الإنسان ورغبته الملحة في تحقيق العلاقة الجنسية ، وهي رغبة تتضح في الطفولة المبكرة .

وفي عدد كبير من صور شجال ، لوحظ الشخص الطائر ، وأصبح تكراره يمثل إلى حد ما صورة أشبه بتوقيع الفنان . ففي ٦٤ لوحة عرضها فنتوري في كتابه ، أمكن حصر ٣٣ صورة منفصلة استخدم فيها شجال الشخص الطائر . ويظهر في الكتاب الذي كتبه سويني أشخاص طائرة أخرى ، وهي نزعة تحتاج إلى تحليل خاص بضيق المقام بذكره . ومن الواضح في أشخاص شجال الطائرة ، أنه استطاع أن يعبر تعبيراً واقعياً بصورة رمزية عن مغزى الطيران ، باعتباره مغزى للحب ، ويمكن أن تلخص ما كان يمثل الوسواس بالنسبة لشجال ، ويظهر في تقمصه لثلاثين متضاربتين ، فهو يتقمص كل المخلوقات المائية ، والأرضية ، والسموية ، والتي تخضع لقوانين العطف ، في نفس الوقت قوانين الذبح ، بالنسبة لمشاعره الإنسانية . وهو يتقمص أيضاً شخصية أجداده لامن زاوية للدين ، بل من زاوية التاريخ الديني المعذب ،

الذى يتسمى إليه ، ولغيرهم من الناس . الذين يستحقون حياة أفضل .
 ففي هذا المجال الواسع من الإحساسات ، والاهتمامات ، والميول
 الغفلة ، التى أدت حتماً إلى عمليات تقمص متضاربة ، أوصلته إلى
 وسوس وتسلطات ، بدأت قصته منذ طفولته المبكرة ، تلح فى إيجاد حل
 للمتناقضات المتضاربة ، كما تظهر فى صوره التى تشبه الأحلام ،
 بتنظيماتها القوية الناعمة التى تثير النشوة . فيتغير من خلالها كل شيء .
 تحليل أعمال فان جوخ : وتعتبر حياة فان جوخ مأساة فى حد
 ذاتها ، فقد عاش حياة منعزلة ، قاسى فيها كل نوع من الاضطراب ،
 واستطاع أن يحقق نجاحاً تعويضياً بقدرته على تنظيم نفسه . وتوجيه مساهمته
 الفذة .

إن فان جوخ معروف بين العامة على أنه مصور غريب الطابع ،
 قطع أذنه ، وأرسلها إلى عاهرة كتعبير عن المראה . أو كنوع من اللوم ،
 لصلتها بهول جوجان . كما أن فان جوخ معروف على أنه من أعظم
 شخصيات التصوير فى العصر الحديث . إن فنسنت فان جوخ يمثل
 شخصاً عصائياً^(١) هدمته أحداث الحياة ، كان من الممكن إنقاذ حياته
 الفذة ، لو كان التحليل النفسى فى خدمته ، ومع ذلك ربما كان
 أكبر فى مشكلاته من أن يتمكن العلم من أن يقدم له أية مساعدة .
 إنه كان يعانى من أعباء داخلية وخارجية كثيرة . كان حساساً فى
 تكوينه ، يحمل هذه الأعباء بما فيها من أسرة هولندية عنيفة . بينها أخت
 مريضة باضطراب عقلى . كما كان يستشعر حاجته إلى والد . وكانت

أمرته الكبيرة تهتم بالجانب التجارى للفن (إن عائلته من تجار الأعمال الفنية ، وليست من أرباب الفن) . وكان أكبر حدث فى حياة فان جوخ ، لفظه من الناحية الجنسية ، ومأساته الدينية ، وفقره ، وجوعه ، وزواجه بداعرة ، كما كان يعاني أيضاً من الجنون ، كل هذه المتاعب تكنى لأن تؤزم حياة أى كائن عادى . ومن حسن الحظ أن فان جوخ ترك مجلدين من الرسائل ، يمكن منهما التبصر فى الصراع الذى عاشه . كالت بعض هذه الخطابات لصديقه الفنان أنطون رابار^(١) وبعضها الآخر لأخيه تيو^(٢) الذى توفى بعد انتحار فنسنت بقليل . لقد دفن كل من فنسنت ، وتيو ، جنباً إلى جنب . إن حياتهما معاً تمثل درجة مزدوجة من العصاوية .

وقد ظهر من مراسلات فان جوخ إلى رابار ، أن صداقتهما لم تخرج عن كونها صداقة رسائل فحسب ، لقد عبر فنسنت عن وحدته فى خطابه الذى أرسله من لاهاى عام ١٨٨٢ :

« ليس لى اتصال بالفنانين هنا ، كيف حدث ذلك ؟ ولماذا ؟ مسألة لا أستطيع أن أفسرها تفسراً جيداً . إنك تعلم أنه يفترض أن أكون إنساناً سيئاً وشاذاً للغاية ، وذلك يجعلنى فى بعض الأوقات أحس بشدة وحدتى ، ولكننى أستطيع مع ذلك ، أن أركز على الأشياء التى لا تتغير ، وأغنى تلك الأشياء الخالدة الجميلة فى الطبيعة . إنى أفكر أحياناً فى القصة القديمة « روبنسن كروزو » ، إنه يستطيع أن يخلق

حياة خاصة لذاته لأنه كان وحيداً جداً ، إنه لم يفقد شيئاً من شجاعته ، واستطاع أن يجد شيئاً في الحياة جذبه إلى الأجزاء الدانية من الأرض . وفي وقت أكثر تبكراً كتب فنسنت فان جوخ من إيتين في ديسمبر عام ١٨٨١ ، خطاباً آخر إلى رابار ، عبّرفيه عن عدم ثقته في المعاهد ، وفي النساء العاريات . ويمكن تلخيص وجهة نظره كمدخل للفن فيما يلي (١) :

« رابار ... إن الأكاديمية ماهي إلا شيء أشبه بالمحظية ، بالرفيقة التي تعوق الإنسان عن أن ينسى فيها حباً جديداً مثمراً . . . اترك تلك العشيقة جانبا ، ونحن برأسك فوق أقدام السيدة الحقيقية التي تريد أن تعشقها ، وهي الطبيعة السيدة ، أوسمّها الواقعية .

« في الحقيقة يبدو لي أن هناك نوعين من العشيقات ، مع إحداهن ، يمكنك أن تعطى مثلما تأخذ الحب . . ، إنها ليست شيئاً مؤقتاً ، ولا يجب أن تعطى نفسك كلية . هذه العشيقات تجهدك ، وتستنزفك ، وتفسدك ، ثم بعد ذلك تحرقك .

« أما النوع الثاني من العشيقات ، فله طبيعة كلية من فروع آخر . لهن نساء مصنوعات من الصخر « أبي الهول » ، أو من الأفاعي المتجمدة . لهن يمتصن دماء الرجل ، ويجمدن الرجال ويحولنهم إلى شيء صلب ، ولكني أقول لك أيها الصديق إنني أتحدث بلغة فنية .

« والآن لنشكر السماء أن هناك بجانب هذين النوعين من النسوة ، توجد نساء أخريات ، يمكن أن نلقبهن بسيدات الأسر : الطبيعة ، والواقعية ، كما نسميهما . . ، لهن لا يطلبن شيئاً أقل أو أكثر من منح

القلب كله ، والروح ، والعقل ، من الناحية العملية ، كل شيء مرتبط بالحب فيك .

« إنهم ينعش الإنسان ، وبينونه إلى الأمام ، ويعطونه الحياة » .
 وحسباً أوضح فنسنت فان جوخ ، نجد أن وصفه يستثير إلى الدهن بعض المعاني عن النساء . يتذكر الإنسان مثلاً أبا الهول خارج مدينة طيبة . إن عقدة أوديب عند فنسنت تأخذ نظرة واحدة ، تبين رغبته في تحطيم عبادته لأمه ، وتأكيده على الجنسية الذكورية ، ثم هروبه إلى الحقول من الناحية المعنوية ، أى إلى الوحشة . إنه لا يجب أن يكون أباً ، فإن كرمه اللاشعورى لأبيه ، من القوة بحيث يعوقه عن أن يفكر في مواجهة ابن ، وأفضل شيء يستطيع أن يفعله أن يتزوج من عاهرة « النموذج الذى كان يرسمه » ، يتزوجها وهى حامل من شخص غير معروف ، ويمكنها أن تحصل على ماوى هى وطفلها لمدة زمنية معينة .

أما صورته عن المرأة التى تستنزف الرجل ، وتجهده ، وتجمده ، وتصعقه ، أى تحولها إلى صخر . ما هى إلا صورة متكررة لقصة «الميدوسا» ، تلك المرأة الجميلة التى تدلنا عليها الآثار التى تستثير غيرة الأمهات ، وحقدهن . إنها تحول أى شخص ينظر إليها ، إلى فرد مشوه الحلقة ، وتصعق كل من يحاول أن ينظر متفحصاً فى وجهها . إن شعرها ملىء بالحيات . وفى النهاية تظهر ميدوسا وقد أرغمها البطل بربسيوس على أن تنظر إلى نفسها وإلى صورتها الشخصية . من خلال درعه اللامع ، وحيث تصعق بدورها ، وتنحجر ، أى أنها تتجمد وتتصلب نتيجة للدعر .

وعندئذ يتمكن برسيوس من قطع رأسها . والذين يعرفون شيئاً عن قصة برسيوس كاملة ، يتذكرون أن حصوله على رأس الميدوسا مكنته من أن يعقد زواجه الخاص ، عندما استطاع أن يجمد أعداءه .

إن أبا الهول ، وميدوسا ، وهما عبارة عن نساء يثرن الدعر ، كان لإخصائهن وفقدن للعضو الذكرى . ما يستثير الدعر في قلب الطفل الذكر لما يتضمن من تهديد يرتبط ببترة الخاص على يد والده . وهذا يتضمن اتجاه فان جوخ نحو النساء . والمؤسسات ، بمعنى آخر ، نحو الزوجات الحقيقيات . والمفاهيم الواقعية حولهن .

إن خطاب فنسنت فان جوخ إلى رابار ، ينبتنا بساطة ، وبنوع من السلامة ، كيف أخفق فنسنت في أن يبني حياة طبيعية . إنه كان يعيش تحت تهديد مستمر متدفق ، لجنسية مثلية ، سلبية ، لاشعورية ، مرتبطة برغبة في البتر . وعلى ذلك عندما انتهى به المطاف أن يقطع أذنه ، ويعطيها إلى عاهرة كانت على علاقة مع جوجان ، فإن فان جوخ بذلك يستثير هذا النوع من الكبت بدلا من أن يواجهه لمدة أطول . لهذا كانت حالته النفسية تسير من سيء إلى أسوأ ، على الرغم من أنه كان يعيش فترات يظهر فيها قدرته الابتكارية القوية .

إن حياته المبكرة تعطينا مثلاً واضحاً للطريقة التي يعيش بها رجل مثل فان جوخ ، يسعى لاشعورياً لبنى صورته متمصاً فيها والده ، وغيره من الذكور في العائلة . فنذ فجر حياته ، وحتى قبل أن يعرف أنه سيصبح فناناً ، أرسل بعيداً عن منزله (ويبدو أن أسرته كانت طموحة

لتجعله يبتعد عنها ، حيث إنه كان شديداً لايسهل التجاوب معه) ،
وقد أرسل ليعمل كاتباً في محل أحد متعهدي بيع الأعمال الفنية ، ولما فشل
في التكيف لهذه الوظيفة ، حيث إن خطابات له لأخيه تيوتيين رغبته الملحة في
أن يكون فنانياً ، قرر هو ذاته أن رسالته في الحياة أن يصبح قسيساً
مثل والده .

وقد ذهب فنسنت إلى « بوريناچ »^(١) البلجيكية ، وهي عبارة عن
مقر للمناجم ، ذهب إلى هناك مع عمال المناجم الذين كانوا يعانون
المرض ، والجوع ، والاضطهاد ، حيث بدأ يلعب دور المسيح الثاني
في محاولة يائسة ، ليرفع من معنوياتهم ، ويخفف عنهم بؤسهم . كان
عمال المناجم يحبونه لتضحياته الشخصية ، ولكن حياته في هذه البيئة
جعلته يعاني من نقص الغذاء ، ومن الأمراض التي كانت تمثل بالنسبة
إليه ، حقبة شديدة الوطأة أمضاها عبر هذه السنوات . وقد طرد
فان جوخ من الكنيسة حينما سمح لنفسه أن يستغرق في الملاذ الجنسية ،
ويقوم بالوعظ في الخطائر الذي كان في نظر رجال الكنيسة ، تقليلاً
لقيمة الوعظ وجلاله . وعندئذ أبعد عن وظيفته في الكنيسة ، وعاش
يتخطف في كوخ فقير ، فتمجنبه الناس في بوريناچ .

وفي حالته هذه ، استطاع أخوه « تيو » أن ينجده . ومنذ هذه
اللمحة الحاسمة بدأ تيو تدعيمه مادياً ، فقد كان يترك عبقرية فان جوخ
من خلال رؤيته لرسومه المبكرة التي بدأها في سن الثامنة والعشرين ،
بمساعدة وتشجيع قسيس كان يعيش قريباً ، وكانت هوايته الرسم .

ولما كان قد صعب على فان جوخ أن يظهر أى نوع من التقمص ،
يثبت به حقيقته الذكورية الصحيحة ، فقد قامت رسومه بدور الوسائل
الذهنية التى تنقل قدرته الجنسية ، وأية ادعاءات له بالرجولة . وقد تبين
ذلك من رسالته فى الحياة ، سواء فى صلته بالنساء ، أو المؤسسات التى
أو ضحها إلى رابار ، والذي انتهت صلته به بعراك فى النهاية . وذلك يوضح
الحالة التى وصل إليها فان جوخ من الاهتزاز والاضطراب ، عندما كان
يواجه موقفاً اجتماعياً ، أو فردياً . إن موهبته كانت قد تأثرت بالطريقة التى
نشأ عليها فى طفولته الأولى ، وباتجاهه الدفاعى ضد أى عنصر آدمى
يعترضه ، امرأة كانت أم رجلاً .

فى خطابات له لأخيه تيو فى المجلد « عزيزى تيو » ، نجده يتبع
شكلاً متسلطاً ، متكرراً ، كثيفاً ، يبدو كأنه سيحصل على المال فى
القريب العاجل ، غير أنه فى الواقع لم يستطع قط تحقيق هذه الأمنية ،
وعندئذ يشعر بالذنب لأنه يأخذ نقوداً من تيو ، ورغم هذا فقد استمر
يرضع بلا نهاية من صدر تيو المالى . إنه كان يرفض أن يكسب أية
نقود بأية وسيلة ، فإن دعم تيو له أبقاه فى صورة نقيية ، كما كان يأبى
أن يورط نفسه فى أى مجال يمكن أن يعود عليه بنفع مادى ،
وكانت محاولاته تنتهى عادة مثلما انتهت من قبل ، بأن يعانى جوعاً .

ومن فقرة مستمدة من خطابات له ، واردة فى كتاب : « عزيزى تيو » ،
كتبها فى برسل فى أكتوبر عام ١٨٨٠ ، يقول :
« لا يجب أن تتخيل أننى أعيش عيشة رغداء هنا ، إذ أن غداً
الرئيسى هو الخبز الجاف ، وبعض البطاطس ، أو الكستن (أبوفروه) ... »

حيث إنني قد عشت عيشة بائسة خلال عامين ، في البلجيكيك ، في ريفه الأسود .
 « لا يجب أن تهمنى بالتبذير ، فالتقتير هو خطي ، عكس ما تظن » .
 ويقول في أحد خطاباتاته : « إن الفلاح الذي يلمخني أرسم
 جلدع شجرة عتيقة ، ويراني أجلس هناك لمدة ساعة ، يعتقد أنني قد
 أصبت بمس من الجنون ، وبديهي أنه ينظر إلى نظرة ساخرة . وأية
 سيده صغيرة تحاول أن ترفع أنفها عالياً عندما ترى عاملاً بملابسه القليرة
 الرثة ، المرقعة ، لا يمكنها أن تفهم لماذا يزور أي إنسان بورنياج ، ،
 وينزل داخل المنجم ، إنها لابد أن تصل إلى نتيجة حتمية وهي ، أنني
 رجل مجنون » .

وفي وسط هذا الخضم من التفاعلات ، بين نظرة المحيطين
 بشأن خروج عنه ، وتعبيره عنها لأخيه تيوفى خطاباتاته ، ينهى به المطاف
 إلى زواج « الموديل » التي كانت تقف له ، ويحميها تحت سقف بيته
 مع طفلها ، باعتبارها زوجته ، ويعتبر هذا الأمر عملياً لأن زوجته هي
 الموديل التي يرسمها . كل هذا يحدث في الوقت الذي كان تيوفى يعاونه فيه ،
 والذي كان يحاول فيه أن يبعد فنسنت عن باريس ، اعتقاداً منه أن
 طرازه يأخذ طريقه إلى النضج ، كما أن أصلاته تنمو . في ذلك الوقت ،
 كان فنسنت يرسم أساساً ، بالأسود ، والأبيض ، وتجنّب الألوان ،
 وخاصة البراق منها ، انظر لوحة (آكلو البطاطس) . ومع هذا فإن رسمه
 بدأ يعكس القيمة المميزة بالحركة ، والانفعال ، والحياة ، كما استطاع أن
 يهضمها ، هذا على الرغم من أن هذه القيمة لم تصل إلى ذروتها إلا بعد
 أن عاد إلى باريس وقابل سوره ، وجوجان خاصة ، وبعد أن ذهب إلى

جنوب فرنسا « آرلز » .

ولكن فان چوخ لا يحس أنه على طبيعته مع الرجال ، أى أنه لا يستطيع أن يكون أصدقاء . إننا نشاهده يدعى فى خطابه بجنأ عن اتصالات ، وارتباطات ، أو اتحادات للفنانين لتحميمهم ، فى الوقت الذى كان فيه لا يستطيع أن يتعامل بود مع تلك الروابط حينها تتحقق . إن الرجال دائماً وكثيراً ما كانوا يهددونه ، لأنه كان يجذب إليهم بقوة ، وبطريقة لاشعورية ، وكان واثقاً كل الثقة من أنه سينتهى به المطاف بأنهم سوف لا يحبونه . وفى الوقت الذى كان يعانى فيه بجنأ عن صداقتهم من بعيد ، كان فى وقت آخر يلفظ هذا الاتصال ، وهى ظاهرة تثبت اتجاهه للمثلية الجنسية القوية ، التى يلفظها بمجرد أن يقترب أى رجل منه . كانت وحدته ، هى دفاعه ضد أى حب صمى ، أو محوّل .

كانت علاقته ببول جوجان ، الذى يعتبر شخصاً اكتسابياً ، تدور حول نوع من الحماس الجنسي ، الذى مرّ فى نوع من التضارب الشديد بين حب الرجال ، وكرههم المملوء بالقنوط ، وهو تضارب انتهى به الأمر إلى هجوم على چوجان بموسى ، عندما كان يعيش مع فنسنت بالمنزل الأصفر بآرلز ، وبدلاً من أن ينجح فى هجومه على جوجان ، قطع أذنه ، وأرسلها مدمية إلى العاهرة التى كانت تقدر أذنيه للونهما الأحمر ، وفى نفس الوقت قبلت بطريقة لا تغتفر ، أن تتعلق ببول جوجان المكتتب دون أن تدرك الحب الجسمى المزعج بين فان چوخ وبينه .

وهناك حادثة أخرى يمكن أن نحكى عن فان چوخ ، وهى الصلة بينه وبين ابنة عمه « كاسرين » ، التى كانت قد عاشت عازبة فى وقت مبكر من حياته ، فقد أحبها . وكانت تلعب معه ، لكنها فى

نفس الوقت كانت تعتبره شيئاً نابياً ، وعندما اقترح عليها الزواج منه :
 انزعجت وتجنبتة ، وقد اعتقد أن تجنبها يرجع إلى رفض عمه للزواج .
 وحيتل ذهب إلى منزل عمه ، ولكي يثبت له رغبته الملمحة في الزواج منها ،
 وجه لها ، وضع يده فوق ألسنة اللهب المنبعثة من الشمعة ، كبرهان
 ودليل على رغبته الملمحة في أن يتعذب من أجلها ، حتى بدأ يشم جلده
 المحترق ، وتغمر رائحته الحجرة . وعندئذ أدار له أقاربه ظهورهم في ذعر .
 وكان يظهر فإن چوخ بقوة أشد في آرلز ، حينما كان يعانى من
 الفقر والجوع ، على الرغم من بداية التعرف على عبقريته في باريس .
 فلأول مرة بدأ فإن چوخ يستخدم اللون ، إذ أن اللون معناه « جوجان » .
 إنه كان يعشق ويحب سرياً بول جوجان ، ذلك الفنان المشهور بألوانه .
 كان يصور طوال اليوم تحت الشمس الساطعة في آرلز . وكانت رأسه
 عارية . كما كان جائعاً . كانت خطاباتة لتيوتلى بالرغبة في الحصول
 على جوجان . ليحضر ويعيش معه . كان القرويون يلقبونه « بالرجل
 المجنون ذى الرأس الحمراء » . وكانت علاقته بالداعرة بداية هجومه .
 وهو مظهر من عدم التوافق أدى به إلى حالة من الصراع العقلى ، كانت
 تتحقق على فترات ، وبقوة مختلفة .

وحينما جاء جوجان أخيراً ليعيش في آرلز مع فنسنت ، وانتهى به
 المطاف أن استحوذ على الداعرة ، فإن ثورة فإن چوخ ضدهما لم يكن
 لها حدود ، إذ بدأ يهاجم جوجان مستخدماً موسى حلقة ، وبعدها
 قطع أذنه ، وأرسلها للعاهرة .

كان يوضع في المستشفى بين حين وآخر ، حتى انتحر وهو في سن
 التربية الفنية

السابعة والثلاثين . وفي هذه الفترة التي كان يقضيها في آرلر ، وأثناء حياته داخل المصحات ، أنتج أعظم أعماله كما لو أن الضغط الكابت ، ومحاولة إحساسه بالخلاص ، قد أعطيا له تنفيساً ملموساً .

إن حياته تنطوي على الشفقة ، على الرغم مما تثيره من التفزز . وقد لا يسهل إيضاح قصته كاملة على الأساس السيكولوجي وحده ، إذا أخذنا في الاعتبار أن أسرة فان جوخ كانت تعاني من الضعف العقلي كما يظهر ذلك واضحاً في حالة أخته الصغيرة . ولاشك أن قوى البيئة ، وكذلك القوى المؤثرة في التنشئة الأولى ، لها تأثير كبير على الأشخاص الحساسين . ففي رحلاته العدائية لإبان طفولته ، وما أسفرت عنه من إحساس بالذنب ، متضمنة رغبة نفسية لحماس جنسي يتفجر في نوع من البتر ، كل هذا يظهر أثره بوضوح في حياة فان جوخ . لهذا فإن صوره لها فائدة كبيرة بالنسبة للمحلل النفسي ، لا لقيمتها الرمزية . ولكن لقيمتها المتنوعة في الإحساس المتدفق بالحركة . والضوء الساطع النقي . وفي الإحساس الناصع النظيف بالشمس .

إن الطبيعة ارتبطت بنزعتة الجنسية . وحبه للحياة . وقد كان ذلك بالشئ الواضح لأن فان جوخ لم يصور إطلاقاً امرأة عارية . كانت مكبوتاته محدودة في الموضوعات الجنسية . إنه صوّر الناس كما لو كانوا أزهاراً ، أو أشجاراً ، وقد ظهرت وجوههم بمظهر فريد ، ومماس ، كانت أصابعهم تلتوى كالنواء جلدع شجرة عتيقة . وبنفس الطريقة كان يصور فان جوخ . الحجرات شكل (٢٥) ، والبيوت ، والمراكب . شكل (٢٦) والحقول والشجر شكل (٢٧) ، والسموات ، كما لو كانت مخلوقات حية ،

بمعنى أنه كان يصورها فتسمع من خلالها صوت الريح ، حينما تتأمل فروع الأشجار . وصوت الناس الذى يأتي من خلف الحقول ، وكان السحب تتحرك ، وتتداخل . وتنظر إلى لمحة الصفاء حينما تركز اهتمامك على الشمس . وفي الواقع لم ينجح أى فنان حديث فى أن يسجل هذه القيم ، مثلما نجح فان جوخ .

كان عمر فان جوخ ثمانية وعشرين عاماً قبل أن يبدأ التصوير ، ومات فى سن السابعة والثلاثين ، ومن هنا تظهر بوضوح النتائج القاسية لضيق العقل ، والكبت الجنسي . إن فان جوخ قبل أى تصور ، كان يعجب بالفنانين الذين برعوا فى تصوير الموضوعات الدينية ، انظر لوحته المسماة : « صبيحة رجل » شكل (٢٨) ، وعندما استطاع أن يقابل امرأة كريمة ، أحبته . وكانت تود لو تزوجه . وقد كانت من عائلة مجاورة لم يكن قادراً على قبولها .

وفى الحقيقة إن الصراع الأول لهذا الفنان . لا بد أن نرجعه إلى طفولته المبكرة حيث كبتت رغبته الجنسية . وتوضح لنا إحدى العبارات التى قالها فرويد فى دراسته التحليلية لليوناردو دافنشى . نوع النمط الذى يمثل طابع التنظيم الذى وصل إليه فان جوخ فى الفترة الأولى فى سن الثامنة والعشرين من حياته . وبالبحث فى نمط فان جوخ المبكر ، نرى أن الدافع الجنسي ظل مكبوتاً . وأن حرية الذكاء ضاقت من خلال حياته ، وقد جاء ذلك كنتيجة لتأثير الضغط الدينى الكابت للفكر .

وحينما مارس فان جوخ الدين . وحاول أن يتقمص شخصية والده فى الفترة التى عاشها فى بوريناچ بين عمال المناجم . وفشل . كان قد

تلقي تشجيعاً على الرسم من قسيس كان يعيش قريباً . وأدى فشله إلى تحطيم الحدود الخاصة بتقصصه الديني ، وذلك بعد صراع عنيف . وفي الفترة التي بدأ يعي فيها اللون ، وكان يحاول أن يعلم نفسه ، مرّ بمرحلة تقليدية من الزمن .

وعندما حضر إلى باريس في المرة الثانية . جاءها كفننان ، إذ أنه في المرة الأولى كان اهتمامه منصباً على الدين . وعلى الفن الديني ، وقد قابل : جوجان . وسينال ، وسواه . الذين أثروا عليه . حينئذ بدأت شخصيته . وفرديته . وقوته . تتحول حيث أخذت تؤكد ذاتها بالتضحية بالنزعات الجنسية . والقوى الجنسية الطفولية التي لم يستطع أن يهزمها . إنه لم يستطع أن ينظم كل شيء تحطياً كاملاً ، فقد كان مكبلاً ، لم يجد تنفيساً عن قلقه وتوتره إلا في تصويره ، حتى بعد فترة صراعه الجنوني وهجومه على جوجان ، استطاع أن يصور بقوة تعبيرية أكبر . كما لو كان جهازه العصبي قد عثر على طريق اقتصادي كان محرماً عليه واقعياً في الحب الجنسي . ولكنه لم يكن قادراً على الاستمرار في هذا التنفيس المريح ، لأنه كان يستخرج منه عداء كبيراً ضد مثاليته كخالق . أو كمتكرر . فالصورة المثالية عن ذاته مزقت ، واستعرت . وفي النهاية ظهر أن استعارته لمسدس مدعياً أنه ذاهب للصيد ، كان يعتمد به قتل نفسه . وهو ذروة الصراع الجنسي المأساوي المختلط .

ويظهر هنا بوضوح ، أن في حياة فان جوخ وأعماله ، كما هو الحال في حياة أوسكار وايلد ، الحب والقدرة على الحب الجنسي الحقيقي ، سواء أكان ذلك في إطار الزواج ، أو عدمه . فهو ضرورة مسبقة للقدرة الفنية المتحولة ، والتي تتطلب استمراراً ونموً .

إنه نفس المشكل الذى أدى بالبطل « أدوبسركس » ، والبطل « براسيوس » . أن 'يخلّاه' . فالأول حلّه بمأساة القضاء على نفسه ، كى تستطيع أن تحصل على الملائقة المختاطة مع أبى الهول ، أو النساء فى صلتها بالميدوسا . أو كى تصل إلى نوع من الوفاق مع الحب الدائى للأم ، والأخت . ومع كره الوالد . ولكى ينتقل الكره ، والخوف ، ويستطيع الإنسان أن يتقمص صفة رجوة حقيقية . أو أنوثة ترتبط بأساس إبداعى فى عالم ملئ بالضغط ، والمعاناة . والفقر ، والغيرة ، والأخذ بالثأر . كل هذا . هو التحدى أمام كل إنسان ، إذا كان يريد أن يؤكد قدرته على التحويل الابتكارى أو العلمى .

إن كلمات فرويد فى دراسته لليوناردو دافنشى . الذى أحس بأنه مضطر إلى البحث . كظهر معوّض لما يعانيه من كبت ، يمكن أن تصور ما شرحناه بالنسبة لهذه النقطة . وفى الحقيقة إن ليوناردو دافنشى لم يكن بغير حماس ، إنه لم يفقد الشرارة الإلهية التى هى الوسيط ، أو الدافع المباشر ، المحرك لكل النشاط الإنسانى . إنه حوّل حماسه إلى البحث . وفى أعلى درجة من تعرفه^(١) عندما كان يختبر جزءاً كبيراً من الكل مأخوذاً بإحساس خارق^(٢) . إذ أنه كان يقدر عظمة الخلق الذى كان يدرسه . أو إذا أخذنا بلغة الدين . كان يقدر عظمة الخالق . إن ليوناردو كان يلقب : فوست^(٣) الإيطالى ، وذلك فى ضوء رغبته الملحة فى الكشف والبحث ، التى لاتحمد ، حتى ولو حاولنا

أن نقل من أهمية إعادة تحويل الرغبة في البحث ، إلى متع الحياة التي
تفترض مأساة فوست .

إن التحول في القدرة الدافعة النفسية إلى مختلف أشكال النشاط ،
يمكن أن يتم دون خسارة ، كما هو الحال في القوى الجنسية . إن
ليوناردو يعطينا المثل على كيفية إمكان الإنسان اتباع أشياء أخرى
كثيرة في تلك العمليات . فلا يجب أن يحب الإنسان قبل أن يكتسب
المعرفة الكاملة للشيء الذي يحبه ، ويحاول أن يفترض إبطاء ، أو تحلفاً .
يكون مضرّاً . إن الإنسان حينما يصل إلى ذروة المعرفة . فإنه لا يحب
أو يكره بدقة . إن الإنسان يظل أسى من الحب والكره . إن الإنسان
استطاع أن يتكشف ، بدلا من أن يتحول إلى الحب . ومن أجل ذلك
كانت حياة ليوناردو أفقر من ناحية الحب ، وأكثر منها في حالة عظماء
الرجال ، وعظماء الفنانين .

إن أنواع الحماس العاصفة التي تحرك الروح . والتي يبعدها الكثيرون
على أنها أحسن شيء في حياتهم ، يبدو أنه افتقدها . إن فنسنت فان جوخ^(١)
لم يكن فوستاً على الإطلاق . أو دانتى ، إنه كان يمثل معاهدة مع
شيطان له طبيعة حسنة ، وهبوط في مجال شاعري ملهم . كان يعتبر
أفضل بالنسبة إلى دينه ، ولا يوجد شيء أقسى على الإنسان من أن يعذب
ذاته ، وهذا العذاب يخرج عادة من شخص يعاني المرض . وعدم الثقة
الذي يستتر وراء حبه الباثولوجي الذاتي .

(١) Cf. "Van Gogh Seen by Psychoanalyst," *Passage*, Milan, Italy, (١)

إن فان جوخ عبّر عن نفسه ، وعن عالمه الخاص الذى يمثل الوحدة والعيش فى منفى ، فى عديد من صوره شكل (٢٩) ، كما عبّر عنه فى خطاباتة لأخيه التى تضم كثيراً من التعليقات على عمله . وكل ما قاله ، أو كتبه ، أو صوّره ، يمثل رسالة هذا الفنان التى كان يعانها منذ حياته الأولى ، حتى انتحرفى النهاية . ويعتبر بعض المحللين النفسيين أن خطابات فان جوخ التى تركها ، تمثل أغنى وثائق للتحليل النفسى التى يمكن العثور عليها لفنان فى عصرنا الحاضر^(١) . وهناك تحليلات وتشخيصات فنية لفان جوخ ولكنها تمثل آراء شخصية للمحللين النفسيين ، أو علماء النفس الذين أشاروا بها . فقد شخصه أطباء المستشفى الذى كان يعالج فيه فى أولز ، وسانت ريمى^(٢) على أنه يعانى من جنون حاد . صحوب بخطرفة عامة ثم شخصه نفس الأطباء فيما بعد ، فوجدوا أنه يعانى الصرع^(٣) ، وكان مفهومها فى ذلك الوقت يختلف عن مفهومها حالياً ، فالصرع يعنى أن الشخص يعانى من هزة عقلية مرتبطة بسحابات جنونية^(٤) تظهر فى الوعى .

وتفسر هذه الحالة الآن على أساس التحليل النفسى الفرويدى ، أنها^(٥) (اهتزازات نفسية) ، ومعناها أنها معاناة لأنواع من الكبت لبعض النزعات التى كان يعانها الشخص فى طفولته ، ولم يجد سبيلا للحل . وقد حاول البعض أن يفسر مرض فان جوخ على أنه مظهر للسيكوباسية .

Acute mania with generalized delirium (١)

nury (٢)

epilepsy (٣)

Psychic Convulsions (٤)

إن فان جوخ بالتأكيد كان شخصاً انطوائياً . وعلى الأقل بالنسبة للمعنى الذى يعطى ، فإنه لم يكن فصامياً بالمعنى الحديث للفصامية . وعلى الرغم مما قيل من معاناة لهذا الفنان ، فإنه كان يمتلك قدرة على الاتصال بغيره من البشر ، وهى قدرة نادرة تحمل حساسية لا حد لها ، وإلهاماً عميقاً بالحقيقة . إن فان جوخ كانت لديه القدرة على أن يرى خلف القناع الذى نلبسه جميعاً ، فهل كان يعاني من كبت جنونى سيكوزى^(١) وقد يعطى بعض الناس أسباب مرض فان جوخ ، كما يوضح ذلك فى خطابه ، إلى ماء ريش الذى كان يشربه ، وبعض المحللين النفسيين رأى أن فان جوخ كان يعاني فى مرضه من الأسباب التى أدت إلى تعاطيه المواد الكحولية .

بحث مرلو^(٢) : ومن بين الأبحاث التى حللت أعمال فان جوخ ، البحث الذى قام به « مرلو » ، وهو يرجع سبب مرض فان جوخ إلى الحذر الشديد الذى تربيته فى حياة فان جوخ وهو طفل ، كان يورثه نوعاً من الكبت ، وكان كفيلاً أن يخلق فيه عدم الاتزان الذى يمثل مرضه . إن فان جوخ ، كما يبدو من خطابه ، كان يحاول أن يحل عقده الذاتية ، ومشكلاته ، عن طريق تقمصه مشكلات غيره من الناس ، وامتصاصه لها ، كما لو كانت مشكلاته الذاتية .

مميزات طابع فان جوخ فى تصويره : إن فان جوخ ، نتيجة لرغبة دافعة لا يمكن كبحها ، كان يرى التصوير سبباً لوجوده وحياته .

(١) manic depressive psychosis

(٢) جان م. مرلو (Jan M. Merlo) محلل نفسى ويعيش فى نيويورك .

وعندما كان في مستشفى سانت ريمى ، حاول أن يتناول السم من بعض المواد التى يستخدمها فى تصويره ، وقد منعه الأطباء من أن يصور ، وفى نهاية تلك الفترة ، كتب فان جوخ خطابات مليئة بالمأساة إلى أخيه « تيو » .

لنا حينئذ نتأمل أعمال فان جوخ ، يمكننا أن نتعرف على إنسان يعيش فى مشكلات ، ويعانى صعوبات داخلية ، من النوع الذى يعاقبه كل منا ، ويمر عليه فى حياته ، ولكن بالنسبة له ، كان هناك شيء دافع قوى ، أكثر من غيره ، وهو إحساسه بالوحدة اللانهائية ، وكذلك إحساسه بالتشاؤم ، وكثرة تحليلاته للعالم الذى يمثل بالمنغصات من حوله . حينئذ يحاول العالم الخارجى ، بقسوته ، ومأساه ، أن يدق على باب روحه ، ويحترقه ، ويقلب ذاته المستكنة ، فإن الفنان يدافع عن نفسه عن طريق تحويل كل هذه الحقيقة بالرموز الذاتية التى يؤكددها ، ليحل مأساته العقلية .

وقد وجد مرلو فى أعمال فان جوخ ، سواء صوره أو خطاباته ، نوعين عميقين من الخوف ، يصلان إلى درجة الدرع الحقيقى . وأول نوع من الخوف ينبعث من دوافع لاشعورية ، تلك الدوافع التى كانت تثير قلقه ، وكذلك إحساسه بالوحدة ، وعدم قدرته على الاتصال بغيره ليحصل على الدفء الإنسانى والعطف . والخطابات المطولة التى كان يكتبها لأخيه ، تمثل محاولة للخلاص من الوحدة ، ولإقامة نوع من التعاطف : يحب ويحب ، حتى تلك المرأة البشعة التى اصطحبها إلى منزله ، والتقطها من الشارع ، وتزوجها ، إنما تشعرنا بحاجته الملحة ،

التي تقاوم الكبت ، لأن يحب ، والرغبة في أن يعيش لشيء ، وفي سبيل شيء ، ويستطيع أن يحول الواقع المضطرب المدري ، إلى شيء جميل سار يمكن قبوله .

العطش إلى التعاطف والإحساس بالوحدة : حتى تلك الرسوم التي قام بها فنسنت إبان أن كان طفلاً ، يمكن أن نتنبأ من خلالها أي اتجاه يمكن أن تقود إليه تلك الأعمال . حينما كان عمره ثمانية أعوام ، رسم كوبرياً ، ويمكن تفسيره على أنه نوع من الرمزية يمثل الاتصال الإنساني كما يمكن اعتباره علاقة على عطشه الشديد للتعاطف . وبين مرلو أن الرسوم التي قام بها فان جوخ ، لم ينهها ، ولم يته الأشجار التي رسمها ، فالأشجار التي صورها ، رسمت وكأنها انسلخت من أوراقها شكل (٢٧) ، وفي رسم قام به حيث كان في العاشرة ، يمكن من خلاله ملاحظة هذه الظاهرة ، وهي ترك الأشياء دون إكمال ، وهي نفس الحالة لعدم الاكتمال التي لاحظها فان جوخ حينما تأمل ذاته ، فالمرآكب رمز للعزلة ، والإحساس بالنفي ، التي لم يصرح بها لأمه ، ولكن لأخيه . وحتى في حجرته التي كان غالباً ما ينجل لها ولفرشها المتواضع ، والذي كان دائماً يطلب نقوداً من أخيه ليؤسسها ، تمثل رمزاً آخر لوحده ، والفراغ الشخصي الذي يعيش فيه ، والفراغ الذي ينظر إليه من النافذة ، لعله يجد فراغات أخرى يكشفها ، ويستطيع أن يجعلها ملكه .

مات باحثاً عن الحب : إن موت أخ له بعد مولده بفترة قصيرة ، ترك أثراً كبيراً على أعمال فان جوخ ، وطبيعته ، ففي كل حياته كانت

أمه تبكى هذا الطفل الذى فقدته ، وقد ورث فان جوخ الاسم ، لكنه لم يرث التعاطف الذى كانت أمه تعطيه لابنها الميت .

إن فنسنت طوال حياته . كان يعتبر نفسه طريداً من أمه ، وفي بعض أعماله نشاهد صورة الأم تبعد عن طفلها . ويقول فان جوخ : « إنى أكاد أنهى من صورتين كبيرتين . الأولى اسمها « الحزين » ^(١) وهى صورة لشخص لا يوجد شيء حوله . أما الثانية واسمها « البدايات » ^(٢) فهى تبين جذور شجرة تنحني فى أرض رملية . إنى حاولت جاهداً أن أعكس نفس الإحساس فى المنظر ، وفى الصورة الشخصية ، إحساس باحتضان الأرض . التى تتمزق بعيداً ، والتى تفتتها العاصفة . إننى رغبت فى أن أعبر عن شيء يمثل الصراع فى الحياة . فى هذا الشكل الشاحب البائس لهذه المرأة . كما حاولت ذلك فى تلك الجذور السوداء . . . » -رضوع « امرأة فى ملابس جنازية » ^(٣) . تتكرر فى صور فان جوخ دائماً ، وتعيد إلى الذاكرة صورة أمه التى كان يراها دائماً فى الصباح .

اليوم قد نعلم من علم النفس شيئاً كثيراً عن النتائج التى تترتب على اتجاه الأم فى عدم تقبل ابنها ، فقد لاحظ مرلو فى مرضاه تقيصاً باثولوجياً لأخ . أو لأخت ، هؤلاء المرضى لم يتعرفوا على حقهم الشخصى فى الحياة ، فقد كانوا دائماً يبحثون عن استعارة الحياة من شخص كانت

لأهمهم به علاقة تعاطفية شديدة . وفي مثل هذه الحالات لاحظ مرلو أن الاتجاه نحو الانتحار يمكن أن يشاهد . لأن مثل هؤلاء الأفراد المرضى يقتنعون بينهم وبين أنفسهم . أنهم عن طريق الموت ، يمكن فقط الحصول على هذا التعاطف ، الذى ينظرون إليه على أنه يحتفظ به فقط للميت ، الذى يتقمصون شخصيته . بمعنى « مت كى تحب » .

عبادة الشمس : وقد علّق مرلو تعليقا نفسياً ديناميكياً على تلك الشمس التى تمثل قرصاً كبيراً متوهجاً باللون الأحمر ، والذى ظهر فى كثير من الأحيان فى صور فان جوخ ، فإنه يثير شيئاً من التساؤل . إن الشمس بالنسبة لفان جوخ كانت تمثل الدفء ، المرجع الأبوى العامل الذى يعطى الحيوية ، حتى إن نجومة كانت تبدو وكأنها شموس ، ولعله اختار تلك النجوم بهذا الوضع ، ليحاول أن يعطى دفئاً للعالم الداخلى ، الذى يبدو بارداً .

فنسنت ولبو : كان ثيو أخاً لفنسنت ، يحس أيضاً بأنه كان ملفوظاً من جانب والدته ، ولعل هذا هو السر المتبادل فى العلاقة الوطيدة التى كانت فى صورة تعاطف شديد بينهما . إن اعتماد كليهما على الآخر يرجع إلى أن والديهما لم ينجحا ليكونا الرأس القوية للأسرة ، أما ثيو فكان يحس بثقة غير محدودة فى أخيه ، حتى إنه أجل الاتفاق السرى الذى صنعه فنسنت مع الموت .

لقد عانى فنسنت أول تأزم عقلى عندما تزوج ثيو . وتهددت حياته بشكل جدى أكبر ، عندما خلف ثيو ابنه الأول . وقد تحقق فنسنت مؤخراً عندما مرض ثيو ، أنه لن يستطيع أن يعيش اعتماداً على أخيه ،

ولذلك فإن فكرة الموت بدأت تلوح له على أنها الحل الأوحـد . وفي ٦ يوليو عام ١٧٩٠ ، حاول فنسنت محاولة ناجحة للقضاء على حياته ، وفي مدة الأيام الثلاثة التي فصلت بينه وبين الموت ، استطاع أن جوخ أن يخس بنوع من السكون ، والسلام ، والهدوء ، الذي كان يحاول البحث عنها بلا نتيجة ، طوال حياته كلها .

وقد ظهر في خطاب كتبه تيو لأمه ، « إننى لا أستطيع أن أعبرك عن مدى حزنى ، كما أننى أبجد راحة ، إنه حزن سيظل مائلا في نفسى ، وسيستمر بالتأكيد داخليا ما بقيت لى الحياة . كل ما أريد أن أقوله لك ، أن فنسنت فى النهاية يستمتع الآن بالسلام الذى حاول الحصول عليه . إن الحياة كانت حملا بالنسبة إليه . آه أيتها الأم ، أى أخوين نحن » . وبعد ذلك بستة شهور توفى تيو . إن كثيراً من أعمال فان جوخ تمثل عديداً من الانتصارات ، وأى إنسان ينظر إلى صوره يحس بصراعه الأكيد ، الذى عبّر عنه الفنان بواسطة الخطوط ، والألوان . إن فرشته يبدو أنه كان يصنعها فى حماساته الذاتية ، وكان يسقط الأشباح التى تسلط عليه مباشرة فوق صوره ، فيكشف النقاب عن نفسه بأسلوب أوضح ، مما لو كان قد استخدم ألفاظاً . إن موضوعات صوره تستحود على الانتباه ، وتجعل مشاعر الشخص الذى ينظر إليها فى ذرجة مكاد تنسيه تذوق تلك العبقريّة ، وذلك الجمال الخالص . ويستغرق فى قصص شخصية الفنان ، نتيجة اشتراكه فى الشعور الذى عكسه فى عمله . إن فان جوخ يسحرنا ، لأنه كثيراً ما يجعلنا واعين بداخلنا ، الذى لا نستطيع أن نفصح عنه ، وبمتناقضاتنا ، وصراعاتنا . وعزلتنا .

الفصل السابع

الجنس والحياة

كيف يجابه الإنسان مشكلات الحياة ؟ : كل إنسان ذكى يهتم بمشكلات الحياة التي يجاها ، فكيف يمكن لهذا الإنسان أن يعد نفسه ليقابل مشكلات هذه الحياة . ويفهم معناها ، ويؤكد لذاته أكبر قدر من الصحة ، والسعادة ، والفاثاة ؟

هذه هى الأسئلة التي تأخذ أهمية خاصة فى حياة كل فرد ، وكل أسرة منظمة ، ومع أى مجتمع له هدف بنائى . وتعتبر هذه المشكلات التعبير الخارجى عن التفسير الاجتماعى ، إنها رمز الثقافة ، والمدنية .

إن نظام التعليم ، من أدنى المراحل إلى أرقاها ، من الحضاعة إلى الجامعات ، يهتم بإعداد الأفراد لمواجهة الحياة ، هذا على الرغم من أن تأثير هذه المؤسسات ليس إلا واحداً من بين عديد من التأثيرات .

إن المنزل بدوره يقوم بتدريب الأفراد ، وتعديل سلوكهم ، وتنظيمهم ، منذ بداية فترة الطفولة المبكرة ، إلى ما بعد ذلك ، ويبدل جهداً مطرداً لإعداد الشاب لخبرات الحياة . وحتى إذا لم ينجح المنزل أحياناً فلا يلقى ذلك رسالته . وإذا نظرنا إلى الأبوين اللذين يستحقان هذا اللقب ، نجدهما يسعىان جاهدين لتكوين طفلهما حتى يصل إلى مرحلة الرجولة . أو الأنوثة . ويستطيع أن يحقق وظيفتهما فيتعلم عديداً من المشكلات التي يجابه بها الحياة . وكثيراً ما يتعلم حلول هذه المشكلات بطريقة ضمنية ، تجعله يدرك النتائج دون أن يعي بالخطوات التي مرت

بها ، وهذا يسبب له بعض الأزمات ، لأنه حين يجابه المواقف الخارجية ، لا يمكنه ذكاؤه أحياناً من القدرة على التكيف لما اكتسبه من عادات وتقاليد ، من الصعب عليه إعادة تشكيلها لمجابهة بعض المواقف الجديدة .

كما يحار الفرد أحياناً ، ويقف في بلبلة فكرية . حين يجابه ببعض الأسئلة . أو المشكلات . التي لم يستطع أن يكون لها تفسيراً واعياً ، لأن أحداً لم يلقنه أى تفسير منذ البداية حول هذه المشكلات . أو أنها مشكلات لم يواجهها على أنها طبيعية . وبيئية . كان من الممكن أن يعلم الكثير عنها بطريقة صحيحة

ومن بين ما يجب أن يتعلمه الإنسان قبل فترة البلوغ . وفي أثنائها ، وبعدها . أن يفهم شيئاً عن الحياة الواقعية . وأساليبها . كما يجب أن يفهم أن كثيراً من مظاهر الجنس مرتبطة بالحياة . وهنا تظهر المشكلة في أن عدداً كبيراً من الآباء عندما يواجهون أبناءهم . يواجهونهم في كل شيء عدا مسألة الجنس . التي يخرجونها من نطاق برنامجهم كلية . بل ويستنكرونها .

إن الجنس في الحقيقة لا يهمل . كما يتصور هؤلاء الآباء ، بل على العكس من ذلك . ينحرف عن اتجاهه ومكانته الطبيعية . ويحاول الجنس أن يؤكد ذاته . على الرغم من الإنكار الخارجي . بطرق مقنعة أحياناً ، ومقلوبة أحياناً أخرى ، وغالباً ما ينتهي بتأثير سيئ .

إن الأطفال فريسة هذا الاتجاه الخاطيء ، إنهم يرون التوجيه المختلف على اعتبار أنه موافق عليه من الناحية الاجتماعية . ويعملونه معهم حتى

عندما يصلون إلى دور البلوغ ، ويبدأون بالتالى فى توريثه من جديد بنفس الصورة لأبنائهم ، وعلى ذلك تبدأ الدائرة تعود إلى الدوران مرة أخرى ، وب نفس الطريقة .

إننا لا نستطيع أن نتنبأ أو نقدر ، مقدار الخسارة التى تلحق بالأفراد ، والجماعات ، نتيجة وضع سياج سرى ، تقليدى ، حول المعلومات التى يجب أن تعرف عن الجنس ، وأهميتها فى الحياة .

إن كثيراً من المحامين ، والأطباء ، يمكن أن يحدوثنا عن عدد الرجال والنساء الذين حطمتهم ظروف الحياة ، لعدم قدرتهم على فهم طبيعة الجنس ، وأن كثيراً من الزيجات قد لحقه الفشل بسبب العجز عن إدراك المفاهيم ، لمشكلات الجنس . وبما يجيب الأمل ، أن الأساليب التى تعالج بها مثل هذه المشكلات ، هى أن نغمض أعيننا عنها ونتجنبها كطريق للخلاص .

إن مشكلات الجنس لما جانبها الجمالى ، وجانبها الآخر البنائى ، وهما جانبان يجب أن نواجههما كى ندرك حقيقة المفهوم السليم عن الجنس ، وعلى هذا يجب ألا نكون فريسة لتلك المساوئ التى تحدث نتيجة للسكوت الذى نتبعه حول مشاكل الجنس ، التى تعتبر من أكبر حقائق الحياة حيوية .

وأى شئ يمكن أن نتصوره أكبر قيمة ، من الجنس الذى تهينا لإياه الطبيعة ، وبعطينا القدرة على استمرار الحياة فوق الأرض . والمحافظة على النوع ؟ لقد ذكر ستانلى هول فى كتاباته ، أن قصة العالم هى فى

جلودها قصة الحب ، وهو يعنى أن التاريخ بأوسع معانيه : هو تاريخ ، الحياة ، أو التاريخ البيولوجى ، وليس فقط التاريخ الحضارى ، أو قصص الوطنية ، أو الأجناس البشرية ، بمعانها ، ونموها ، وانتصارها ، وفشلها ، واندثارها .

ظاهرة الجنس : إن أساس الحياة التى عمادها الصحة والسعادة ، له جلوره فى تلك الظاهرة التى نسميها جنساً ، فكل أشكال الحياة فيها عدا أحطها ، تعتمد على الجنس فى المحافظة على النوع . والجنس يوصف كثيراً على أنه الرباط الذى يربط الحياة كلها بعضها ببعض . إنه بلا نزاع القوة المغناطيسية فى حياتنا المتحركة التى تحوى كثيراً من القوى . وإذا تصورنا أى فرد فى تلك الحياة التى نعيشها ، يمكن وصفه بأنه ناقص من حيث استعداده الجنسى ، إن مثل هذا الشخص ليس لديه القدرة على أن يملأ حياته سعادة ، أو يحقق وظيفة حياته بيولوجياً بالإكثار من نوعه .

إذا كان ثمة إنسان غير عادى من الناحية الجنسية بوجه خاص ، سواء أرجع ذلك إلى الوراثة ، أو أى طريق مكتسب ، فإن هذا النقص الذى يعانيه ، يعد عجزاً حقيقياً عن الإحساس بالسعادة ، والصحة ، فى الحياة .

إن كثيراً من الأمراض الجنسية ، وعدم القدرة الجنسية ، يمكن أن تكون نتيجة أشياء عديدة غير تلك التى يمكن تحديدها بالعجز الوراثى ، بمعنى أصبح يمكن إرجاع أسبابها إلى الجهل بالجنس ذاته ، حتى فى بعض الحالات التى ترجع إلى ناحية وراثية ، فإن جانباً منها سببه جهل التربية الفنية

الأجداد ، الذين من أجلهم انتقلت هذه الناحية الجنسية إلى الأجيال اللاحقة .

وفي الحقيقة إن فهم الجنس يعتبر مسألة هامة جداً بالنسبة لأي إدراك أصيل للحياة ، وما من شك أن النزعات اللاشعورية في التعبير لها الأثر الذي يبين طبيعتنا الجنسية ، كما يظهر ذلك في الدوافع اللاشعورية . فكل ما يدور حولنا يمكن أن نرى فيه آثار الجنس ، كما توجد حولنا أمثلة قد لايسهل علينا رؤيتها ، أو هي من الدقة بحيث لا نستطيع أن تأخذ بانتهائنا .

التكاثر بلا جنس: إن أكثر الأشكال بدائية تتمثل في الخلية التي لها طريقة بسيطة للتكاثر . عن طريق الانقسام . فكل خلية تكبر إلى الدرجة التي تستطيع أن تصل إليها ، ثم تنقسم وتكوّن خليتين . وتشبه الخلية الجديدة تماماً الخلية الأم من جميع الجوانب ، كما أن الخلية التي تولدت بالانقسام . تتبع نفس النظام في الانقسام ، ولذلك ما لم يحدث أي شيء يميت الخلية ، فإنها تصبح خلية أبوية يمكن أن تنقسم فتصبح اثنتين لهما نفس الشبه عن طريق هذا الانقسام . ويمكن أن نشاهد هذه الظاهرة حتى في بعض النباتات ، فخلية من جسم النبات في دور النضج تصبح خليتين عن طريق الانقسام ، أو عن طريق دفع برعم إلى الوجود ، وكل خلية من الخليتين تتحول إلى نبات له فردية جديدة .

وانقسام الخلية يمثل أدنى أنظمة التكاثر ، الذي يأخذ شكلاً في الخضروات عن طريق البذور ، وفي بعض أنواع الحيوانات من خلال وضع البيضة . وتعتبر الطرق التي تتبع مع العمليات الأكثر تهادياً ، التي

تنتهى بوضع بادرة أو بيضة. كوسيلة من وسائل التكاثر لها مميزاتا في تكاثر الإنسان ، أو الحيوان . بوجه عام ، وهى تغد وسائل جنسية . ويتبع أثر الجنس . يمكننا أن نشاهد دوره في المحافظة على الحياة ، وكلما ازداد الوعي ازدادت سعادة الإنسان . وإحساسه بالنشوة . وكلما لاحظنا الأشكال في الحياة الوضيعة . وجدنا أن للجنس دوراً هاماً يكاد يكون محور الاهتمام في كل نشاط الحياة ، وأى مظهر قد لا يبدو من بعيد مرتبطاً بالجنس . حتى البحث عن الطعام ، أو المحافظة على الحياة ، يمكن أن يعتبر شيئاً ثانوياً ويرتبط في جوهره بالناحية الجنسية .

وفي بعض الحشرات على سبيل المثال ، تنتهى الحياة الفردية والنمو بالتهديد للتكاثر ، كما هو الحال في غير ذلك من مظاهر الحياة . وحين يحدث التكاثر ، فإن حياة هذا الفرد تعتبر قد أدت وظيفتها بالنسبة للنوع ، وعلى ذلك يختم حياته .

كيف يصبح الجنس معقداً ؟ : وكلما ارتقينا في سلم الحياة من الناحية البيولوجية ، أصبح التعبير الجنسي شيئاً فشيئاً نشاطاً محددأ ، سواء لفترة ، أو في مناسبات . بدلا من أن يكون الوظيفة الشاغلة لكل الحياة ، حتى في الأحوال التي يظهر فيها على فترات أو مناسبات ، فإن هناك مظاهر جانبية لا تتخذ بطريقة واعية على أنها مميزات للجنس ، بينما هي في الحقيقة تؤكد الجنس دون أن تكون هناك ثمة صلة واعية بالدافع الجنسي ، أو الاستجابة الواعية .

وهذه المميزات أو الاستجابات الجنسية قد تكون جسمية ، أو نفسية ، وهى تعطى مغزى : وجمالا . وموسيقى ، للأنظمة الدنيا ،

وبالإضافة إلى ذلك ، تعطى شعراً ، وغزلاً ، ومثالية للحياة الإنسانية .
فإن ريش ذكر الطاووس ، ومعرفة الأسد ، وصياح الديك ، هى أشياء
تميز جوانب الطبيعة التى وهبها لبعض المخلوقات ، للإثارة الجنسية .
وبالنسبة للإنسان ، فقد وهبته الطبيعة أشياء مشابهة لنفس الغرض .
وبجانب هذه الملامح الزخرفية التى تميز التعبير الجنسي الثانوى ،
هناك مظاهر أخرى عامة فى الحيوانات تعرض نفسها للتعبير عن النشاط
الكيميائى ، الذى يأخذ طريقه ، ويمثل مكانه ، داخل أجسامها .
وعلى أى حال : فإن كل مظاهر الجنس فى جوهرها ما هى إلا مظاهر
لكيمياء الجسم . والتى تتكون أساساً من إفرازات الغدد الجنسية .
واستجاباتها بالنسبة للأعضاء الأخرى ، والأنسجة ، والجهاز العصبى .
ولذلك فإن الحيوانات يمكن أن تعرض أشكالاً مميزة للاهتمام الجنسي .
وعليه فلإنها تثير الجنس بالنسبة لبعضها البعض ، عن طريق بعض الحركات
والأوضاع . وعرض الجسم ، والرقص ، أو غن طريق فرد الريش وطيه .
لتجذب العنصر الآخر من نفس الفصيلة .

وهذه الأفعال تعتبر غريزية تلقائية ، وأحياناً آلية ، وليس للحيوان
فضل فى اختيارها ، حتى فى بعض الحالات التى يتغير فيها لون الريش ،
أو القرو ، أو الشعر ، يتوقف على تأثير الكيمياء الداخلية ، نوع
السلوك الظاهرى . وهذا السلوك البيولوجى يرتبط بالتوتر أو الاسترخاء ،
فى تأدية الوظيفة العضوية . وكلما ارتقينا فى سلم الحياة ، وصلنا إلى الجنس
المهذب الراقى ، إلى حد التضحية ، والبطولة ، والإخلاص ، وهناك بعض
الحيوانات على مستوى عال . تحقق هذه النزعات ، شأنها فى ذلك شأن الإنسان .

ولاشك أن الطفل يمهّد في سنواته الأولى للحياة الجنسية ، التي تظهر بوادرها في فترة المراهقة ، والتي تصل إلى ذروتها في حياة البلوغ .
 دافعا الجوع والجنس : هنالك دافعان رئيسيان يسيطران على الحياة العضوية ، وهما دافعا : الجوع ، والجنس . فالحياة دهناميكية وتعبر عن الطاقة ، ولكي تستقر تلك الحياة لابد من مورد دائم للتغذية . لهذا ، فإن من الدوافع الأولى للإبقاء على الحياة واستقرارها في كل المستويات ، دافع البحث عن الطعام ، وقد كان هذا الدافع ، تحت ظروف خاصة بالنسبة للإنسان البدائي ، قوياً يرتبط باحتفالات أشبه بالأعياد الموسمية . حين ينجح هذا الإنسان في الحصول على صيد ثمين ، كما كان أكثر ضحطاً وقوة مما نلاحظه الآن بالنسبة للإنسان المتمددين ، حيث إن الحالة الأولى كانت تمثل غريزة الجوع بشكل واضح .

ومع نمو الوسائل الحديثة ، أصبح أمام الغالبية من الناس حالة من الصراع الاقتصادي ، ولكن هذا الصراع يختلف من طبقة إلى أخرى ، ويتغلف بظواهر ثقافية ، وتهدييات ، أصبحت من الضرورات المرتبطة بنمو عادات الإنسان المتمددين في العصر الحديث .

وبعد هذا الدافع الأساسي ، دافع الجوع الذي يعتبر غريزة الإنسان لحفظ النوع ، يأتي دافع عالمي آخر لا يقل شأنًا ، هو دافع الكآلر . وهذا الدافع يعتبر أساسياً مثل دافع البحث عن الطعام ، لأنه يتضمن غريزة المحافظة على النوع .

إن أية محاولة لمواجهة مشكلات الحياة دون اعتراف بكلا الدافعين ، يؤدي إلى فشل . إن مشكل التغذية ، وهو مشكل اقتصادي ، يحاجبه

الناس جميعاً . فكل فرد عادى يأمل أن يجعل من حياته الخاصة اكتفاء ذاتياً . وذلك بما يستطيع أن يحصل عليه من الحاجات المادية . وهذا اللادب على تغطية هذا الجانب ، يظهر بصورة واضحة عند الإنسان ، حتى ولو لم يستطع أن يحقق حاجاته المادية ، لدرجة أنه عند تدريب الناشئ . يؤخذ هذا في الاعتبار . بل ويصبح شيئاً ملحوظاً قبل البلوغ ، حيث يبدأ الفرد يتأثر بالعمليات الاقتصادية . والصراعات التي تدور حوله ، حتى ولو لم يكن يفهم الميكانيزم المستور وراءها .

ولكن الإنسان ينظر نظرة مختلفة . بل تتصاعد هذه النظرة لتصبح جماعية للدافع التكاثر ، ويظهر هنا عامل غاية في الأهمية . يؤثر على حياة الفرد ، إلا أن النتيجة مع الأسف غالباً ما تترك للظروف والصدف .

إن نمو الوسائل المادية . والفرص التي منحتها الثقافة الحديثة . أعطت المجال للدافع الجنسي كما يظهر . ويتأكد . ويأخذ شكل دافع الحب . ومع هذا فإن هذا الموضوع لم ينل من عناية العصر ، رغم أهميته . ما يستحق أن يناه . أو يحظى على الأقل بالاهتمام الذي كان يوليه به الرجل البدائي .

انجاء المتوحشين نحو الجنس : إن المتوحشين يعترفون بالدافع الجنسي ، ويحاولون لإعداد الصبي والصبيبة لمستقبل المتوقعة حينما توقف الجوانب الجنسية .

وفي الحقيقة ، إن جوانب الإبهام المرتبطة بالجنس . كان لها تأثير كبير على عقلية الرجل البدائي . كان الرجل المتوحش يتصور صوراً

خارقة للعادة ، وهذه التصورات كانت تلون خيالاته الجنسية ، التي كانت لها دلائلها الخاصة في الديانات البدائية . ولذلك فإن الرمز الجنسي يعتبر من أقدم الأشياء في ميراثنا الاجتماعى ، وكلما اتجهنا بعقلنا إلى الوراء سنجد أن الإنسان كان يعبد القوى المنتجة للطبيعة .

ونجد بين الشعوب البدائية ، أن الظاهرة الجنسية كانت تمارس بأشكالها الطبيعية دون تقنع . وما زلنا نشاهد أمثلة لهذه المظاهر البدائية حتى يومنا هذا . ومع ذلك فبمرور الزمن ، وفقدان بساطة الحياة ، والأساليب البدائية ، نشاهد أن العادات الجنسية تشكلت ، وتغير مظهرها ، إلى صور أكثر تهذيباً .

ونتيجة لهذا ، ظهر بالتدريج عزوف عن العبادة الغفلة للأعضاء الجنسية ، وللمعاملات الجنسية ، وللممثل الظاهري ، واستبدلت بتعبيرات رمزية للممارسات الأولية . وما زلنا نستطيع أن نرى حولنا ، وبصورة مادية ، وأحياناً بطريقة مقذمة ، وأخرى واضحة ، هذه الرموز في حياتنا اليومية . وبعض هذه الصور القديمة التي تمثل ميراثاً رمزياً ، ما زالت تحمل في طياتها حيوية كبيرة ، بل ولها تأثيرها الانفعالى على حياة الإنسان المتحدين ، وعلى خياله .

وإذا نظرنا إلى العصور التاريخية ، نشاهد أشكالاً مختلفة لعبادة الجنس ، وتأکید أعضاء التناسل . كان البغاء المقدس وأشكال أخرى شبيهة ، تمارس عند المصريين القدماء ، والفينيقيين ، والبوبميين ، واليونانيين . والهنود الشرقيين . وغيرهم من الشعوب هنا وهناك . إننا لانشاهد فقط آثار رسوم الأعضاء التناسلية في القطع الأثرية التي

خلفتها تلك الأجناس ، بل ما زلنا نشاهد أيضاً حتى وقتنا هذا ، هذه الرسوم فوق جدران بعض المعابد للشعوب التي تلت .

تنوعات متعددة لعبادة الطبيعة : هناك صور متعددة لعبادة الطبيعة ، منها على سبيل المثال : الاعتقاد في قدرة الشمس وتأثيرها الإحصائي على الأرض . وعلى ذلك فإن عبادة الشمس لها ارتباط بالمارسات الجنسية الإنسانية ، وكذا خصوبة الأرض .

ومن أفضل الأمثلة المعروفة عن البغاء الديني ، تلك الشعائر التي كانت تمارس في معابد فينس الكلدانية^(١) . والتي كان يطلق عليها « ميليتا »^(٢) . كما ذكرها هيرودوت . واسترابو ، وغيرهما ، عن طريق الملاحظة المباشرة . وهناك شعائر شبيهة متعارف عليها كانت تمارس في فينيقيا . وكارساج ، وسوريا . وكانت تعرف فيها ميليتا أو فينس باسم « أستراتا »^(٣) .

وعبادة الجنس بالنسبة للكتاب الحديثين . يشار إليها غالباً تحت كلمة^(٤) مشتقة من اسم إغريقي استعير للإنجليزية في صورته الثلاثينية^(٥) ، وهي كلمة تشير في صفتها^(٦) إلى عضو التناسل الذكري للجيل .

إن الأسطورة المشهورة عن سان باتريك وهو يحاول أن يطرد الثعابين من إيرلندا . ترمز إلى محاولته استخراج الشعائر الجنسية التي كان

Mylytta (٢)

phallicism (٤)

phallus (٦)

Ghalden Venus (١)

Astrate (٣)

phallus (٥)

يعبر عنها بطريقة رمزية ممثلة في الثعبان ، وهو من أوضح الرموز التي تشير إلى الإخصاب^(١).

وفي العصور القديمة ، كانت صورة العضو الذكري ، أو صورة الجانب الظاهري لعضو الأنثى ، من التائم الشعبية الشائعة التي يلبسها كل من الرجال والنساء على شكل تعويذة ، أو حجاب . يمكن أن يجلب لهم « الحظ السعيد » . وهذا الرمز كان يعتقد أيضاً أنه يحوى القوة على منح الرجولة^(٢) أو القدرة على الإخصاب . لمن يحمله . وهناك تعاويذ مشابهة . لكنها أكثر تنكراً في رموزها . ما زالت من الأشياء الشعبية التي يفتننها النساء .

وهناك مصطلحات أخرى شائعة توضح الرموز الجنسية . أحدها « لينجام أو لينجهام »^(٣) . ويشير إلى عضو الذكر . والآخر « يوني »^(٤) ويشير إلى عضو الأنثى .

إن نوافذ وأبواب الكنائس والكاتدرائيات وفتحاتها . غالباً ما تأخذ الأشكال التي توحى بعضو التأنيث . وغالباً ما تستخدم ليوضع في مقامها التماثيل الدينية . وتوضح لنا هذه الظاهرة كيفية استخدام الرموز الجنسية بصورة متصلة . تبدو فيها مرتبطة بالظواهر الخارقة ، أو الطقوس الدينية . سواء كان ذلك بطريقة شعورية ، أو لاشعورية . ولعل هذه المناقشة ترينا إلى أى حد يرتبط الجنس بالحياة البشرية ،

virility (٢)

yoni (٤)

procreation (١)

lingham (٣)

وبين تراث الإنسان في اهتمامه بالجمال الجنسي . هذا بجانب الاهتمام البيولوجي بصلة الجنس بالحياة ذاتها .

البرود الجنسي : ويعتبر من الموضوعات الهامة التي تثار حول فصل الجنس عن الحياة . وترجع أسباب البرود الجنسي في حالات كثيرة . إلى ظروف وملابسات قديمة . والبرود الجنسي أو الأناسيزيا الجنسية^(١) . أنواع . وتختلف درجة الإحساس الجنسي من فرد لآخر . مثلما يختلف المزاج الإنساني . ويمكن أن نوضح في هذا المقام نوعين من البرود : أحدهما ذو أساس بيولوجي . والثاني برود مزيف^(٢) . والنوع الأول يولد الإنسان عادة مزوداً به . ويبدو على صورة نقص في الإحساس الجنسي . ينتهي بسوء تكيف جسمي من الناحية الكيميائية . ومن أسباب هذا النوع من البرود ، النقص في نظام الغدد الذي يعطل الرغبة الجنسية العادية . وليس من اليسير تحسين هذه الحالة . إلا إذا استطاع الطب أن يعيد الحيوية للغدد التالفة . حيث تستطيع أن تؤدي من جديد وظيفتها ، كما يحدث بالنسبة للغدد عامة . لكن تلف الغدد الوراثي لايسهل في أغلب الحالات علاجه .

أما النوع الثاني من البرود الجنسي الذي اعتبر مزيفاً ، فليس له أساس عضوي . وإنما الشخص الذي يعانيه وضع في ظروف اشتراطية قوية كابته ، عن طريق تدريب خاطئ . وغير منطقي . ومثل غير سليمة . أو خبرة مصلمة في حياته المبكرة حتى تؤثر شعوره الجنسي العادي .

ويمثل النساء أغلب حالات هذا النوع . ولأسباب واضحة يتعرض هؤلاء النساء للتأثيرات الكابتة التي تنتهى بهذه الظاهرة. وهذا البرود المزيف قد يسهل علاجه لأن أسبابه غير بيولوجية ، لكن فى الحقيقة إن الظروف التي تؤدي إلى هذا النوع من البرود ، ليس من السهل التغلب عليها أو علاجها . ومن بين الأسباب الرئيسية فى صعوبة العلاج ، أن الذين يعانون من هذا النقص لا يريدون عادة أن يبالغوا . لهذا فهم يمثلون فى الحقيقة مشكلة سيكولوجية عامة ، وليس من سبيل لعلاجهم إلا عن طريق إعادة تربيتهم تربية نفسية جديدة . وكما نعلم أن الناس لا يرغبون عادة أن تعاد تربيتهم ، وخاصة إذا كانوا قد وصلوا إلى تكوين مفاهيم جامدة . فالصعوبة كبيرة ، وفى أغلب الأحيان يعتبر التغلب عليها عبئاً شديداً . ومع هذا ، إذا كانت الشخصية التي تعاني من هذه الظاهرة لديها عقل متفتح بحيث تستطيع أن تدرك الموقف . ويمكنها أن تحاول التغلب على العقدة . فإن مثل هذه المرأة تستطيع أن تعود إلى حالتها الطبيعية . خاصة إذا صادفت نصيحاً أو معاوناً من إنسان له قدرة على الفهم وتبصر مشكلتها ، فإن توجيهه يحقق نجاحاً ملحوظاً .

جوانب أخرى من القدرة الجنسية : إن المرأة التي تعاني من البرود الجنسي ، ومن الكبت المرتبط بالإحساسات الجنسية . غالباً ما تمثل مشكلاً بالنسبة لكل من يحاول أن يكون صديقاً لها . والمرأة التي تعاني من النقص الجنسي ، غالباً ما تحاول أن تعوض هذا النقص بإظهار حماسها فى مجالات أخرى من النشاط . كان من الممكن أن تكون بالنسبة للمرأة العادية هى حياة الجنس والحب . أما تلك المرأة التي تعاني

من البرود الجنسي ، فإن حماسها الشديد في هذه الأنشطة المختلفة يبين في الحقيقة عدم اتزانها الانفعالي ، وهي ظاهرة واضحة في مثل هذه الحالات مهما كانت عقلية المرأة من الناحية الاجتماعية ، ومهما كانت مثاليها .

وهذا النوع أيضاً يمكن أن تشاهد له أمثلة في الرجال . ولكنه لا يظهر بشكل متميز ، ثلما يبدو في حالة النساء . ومن الطبيعي أن غالبية النساء اللاتي يعانين من الكبت النفسى ، لا تنتمين إلى هذه الطبقة ، إنهن غالباً ما يكن زوجات بيوت . أو سيدات بلا أزواج ، لا يلفتن النظر أكثر من أى وضع عادى . وكل مشكلاتهن ترجع في أغلب الحالات إلى تربية خاطئة ، أو تربية تنسكية . استطاعت أن تلف عقولهن بمقالات تطوى على أن كل تعبيرات متصلة بالطبيعة الجنسية ، ما هى إلا أشياء مزرية . حزينة ، وغير محالصة . وحين تبدأن العيش وفقاً لمثالياتهن ، أو حتى حين يصلن إلى نوع من التوفيق في وضع زواجهن ، فإنهن يدفعن ثمناً غالياً بعذاب روحن . لما يعانينه من نقص في الفهم بسبب سخريتهن بالقوانين العامة للطبيعة .

ويؤكد الدكتور نيستروم^(١) الحجة السويدية في هذا المقام . أن العدد الكبير من الحالات الباردة ، يمكن أن نجدها بين النساء اللاتي يظهر برودهن حتى في أثناء تأدية العملية الجنسية ، يظهرن بشكل مضاد ، ويبدون كجثث ليس إلا . إنهن يولدن ، وينتقلن خلال الحياة آكلات شاربات . لاهسات . دون أى شعاع من الحب ، يمكن أن يحرك

وينتش وجودهن الذى لالون له . إن التربية التى تعودهن الخطيئة
والتي بنيت على نوع من التنسك . والمبادئ التصوفية يمكن أن يعزى إليها
الام لهذه الحالة غير الطبيعية يشعر هؤلاء النساء المتزوجات ويعبرن عن
حالة من السأم والتفرز في أثناء العملية الجنسية مع أزواجهن ، وهن
لا يسمحن بتأدية هذه العملية إلا كشيء من التضحية . معتقدات أنهن
يفعلن شيئاً خاطئاً ، أو باعثاً للإحساس بالذنب .

إن المثالية الخاطئة التى يعزى إليها محاولة فصل الجنس عن حالات
الحب ، وهو أمر متناقض في حد ذاته . لم تنجح إلا في خلق جوانب من
الأذى لا تحصى . وما هو مشكوك فيه أنها على الأقل قد مجحت في
منع الاختلاط الجنسي . وفي الحقيقة إن هذه الوسائل الحاسمة التى
أثرت على مدعى الحشمة . كانت على العكس باعثة على استثارة
جنسية مغالاً فيها . كرد فعل مضاد .

الخطأ في أفكار الجنس : إن ربط العملية الجنسية بالإحساس
بالذنب يمكن إرجاعه إلى بعض المعتقدات الدينية . بل لعله يرجع إلى
فكرة عدم نقاء المرأة التى كانت تمثل وسواساً بالنسبة لكل مؤسس
الديانات المبكرة . وقد ظل هذا الأثر ينتقل من جيل إلى جيل حتى
العصور الحديثة .

وعلى سبيل المثال : إن القانون الكنائسى يقول إن النساء اللائى
يخفضن فترة النفاس ، يجب أن يمكنن في المنزل على الأقل ستة أسابيع
بعد ميلاد الطفل ، حيث إن عادة المسيحية ونظامها ، يقتضيان ذلك
كما تقتضيه حالتهن الصحية . وبعد هذه الفترة يمكن أن يجرى لهم .

الشعائر الكنائسية كما هي العادة . فبعد ميلاد طفل أى بعد تحقيق
أسمى وظيفة تقوم بها المرأة ، فإن الأم يجب أن تطهر^(١) قبل أن يسمح
لها بالانخراط فى سلك الكنيسة .

أما اليهود القدامى الذين اعتبروا النساء مخلوقات متخلفات ، كما
يمكن أن ندرك هذا من تقاليدهم القديمة وكتاباتهم ، نظروا إلى الزواج
نظرة لاتقل ازدياء . فانتباههم أثار على الديانة المسيحية . كما هو الحال
فى مجالات أخرى . يقول « جرمايا » مثلاً إن الأرض تمتلئ بالزواج ،
ولكن السماوات تمتلئ بالبكاري . أما بول^(٢) مؤسس العقيدة الدينية
المسيحية ، فقد وضع العزوبية فوق الزواج . وعلى ذلك يضع نفسه فى توافق
وبدون خطأ فى رسالته^(٣) إلى الكورنثيين . فى الحقيقة كان بول مترعجاً
من فكرة ذنوب الجسد . وبعد هذا نجد أن الكنيسة احتضنت أخلاقيات
كل عمليات الكبت المتصلة بالجنس حتى لالدرجة التى تحطم فيها الزواج
كما فعل بعضهم فى بعض الحالات بأسلوب لايحتمل التوفيق . وعلى ذلك
نبع الموقف الذى يضطر القديسين للعزوبية .

إن محاولة استنكار الجنس تبدو واضحة فى ديانات متعددة ،
فكل القصص التى تروى عن ميلاد قادة الديانات تشير إلى ميلادهم
بأون خطيئة ، أى بدون الذنب المرتبط بالجنس . هكذا تصوروا المسيح ،
كما تصوروا بوذا على أنه صورة خارقة ، فأما بوذا كانت نقية ومقدسة ، مثلاً
كانت الأم مريم العذراء ، فالقديس البوذى يجب ألا ينغمس فى أى
علاقات جنسية . كما يجب ألا يكون بينه وبين أية امرأة صلة

جنسية من أى نوع ، والعزوبية أيضاً من التقاليد التى يمكن أن نلحمها مع بعض القديسين فى الصين .

المثل الدينية المبكرة : إن العوامل المرتبطة بمفهوم الجنس على أنه شىء مثير للذنوب ، شىء غير نقي ويبعث على السأم ، لكنها أمور تظهر بوضوح مدى تعقدها ، ولكنها فى الوقت نفسه يمكن أن نجد لها جذورها فى مثل الإنسان ، ودياناته المبكرة . ومع ذلك يجب أن نتذكر أنه فى الوقت الذى كانت تظهر فيه تلك النزعات ، لم تكن هناك معرفة نسبية واضحة بطبيعة الجسم الإنسانى ، وحاجاته العضوية ، وما يحتاج إليه من سيطرة ذهنية على الوظائف الطبيعية للأعضاء التناسلية .

وكانت البيانات التى تحث على المثل ، والعزلة ، تتغير بطريقة غير مباشرة ، فتحدث مغالاة فى الانغماس فى الجنس . ولم يكن لفظ جنس راجعاً لشيء إلا للفظ بهرج الحياة فى هذا الوقت . ولا يمكن أن يكون ذلك تفسيراً كاملاً للدوافع اللاشعورية التى تخفى خلف المحاولة الدراماتيكية لجعل الطبيعة البشرية غير مستساغة قانوناً ، لعلمها من الأشياء الخارقة للطبيعة التى يمكن تبريرها نظرياً ضد بعض قوانين الطبيعة التى لم تكتشف بعد . ولكن القانون نفسه ينطبق على ممارسة العملية بنفس المنطق ، ينطبق عليها عن طريق خلقه لنوع من الاستجابة السقيمة لأن العملية ، فى ذاتها لم تكن مفهومة ، وأنها تخفى فوضى حينما نخفل عنها . ولا يمكن أن نقر بأن العزوبية هى شىء مستساغ بالنسبة للحياة العادية لشخص بالغ ، وقد نجد مع ذلك بعض الأشخاص الذين يمنحون نحو العزوبية لأسباب فى تركيبهم الجسمى ، والنفسى ، الأمر الذى لا يجعل العزوبية شيئاً له ضرر كبير بالنسبة لهم . وفى الحقيقة إن أشخاصاً

من هذا النوع . غالباً ما يكونون من أرق أنواع الناس ، وينجابهون أسباباً تنهى بهم إلى تفضيل العزوبية . ولكن هؤلاء لا يمكن اتخاذهم أمثالا للرجال العاديين أو النساء ، ولا يمكن الاحتذاء حذوهم .

وفي العادة فإن أولئك الذين يمرون في ظروف تنهى بهم مضطرون إلى تفضيل العزوبية على غيرها ، أو الذين يوضعون في أوضاع اجتماعية تفرض عليهم العزوبية ، فإنهم يظهرون بشكل متميز تأثيراتهم ... الاختلة على الوضع العزوبي^(١) .

الجنس والتربية : وما تقدم يمكن أن نتبين إلى أي حد يحتاج الفهم الجنسي إلى إعادة نظر من ناحية العادات البيئية الموروثة حوله وأثرها في الكبت النفسى الذى له دلائله في عرقلة نمو الشخصية . وقد آن الأوان أن يعرف التلميذ في التعليم العام شيئاً عن تركيبه البيولوجى ، والوظائف الجنسية التى يؤديها حفاظاً لـ النوع .

وقد بدأنا منذ فترة نساير الغرب في اتجاهاته في اختلاط الجنسين في التعليم العالى والجامعى ، هذا مع وجود الاختلاط في المرحلة الابتدائية وفي بعض مدارس اللغات الأجنبية ، لكن هذا الاختلاط ولو أنه يخفف كثيراً من التوتر النفسى ومن الانفعالات المغالى فيها التى تحدث بين الجنسين حينما يغالى في عزل كل عن الآخر ، إلا أن هناك عادات كثيرة لم تكتسب بعد بلحمل هذا الاختلاط صحياً ومشمراً .

(١) عديد من حقائق هذا الفصل مستخلصة من مؤلف للكاتب الأمريكى وليام فيلدينج

William J. Fielding, *Sex and the Love Life*, N.Y. : Permabooks, 1948.

فما زالت العادات القديمة التي أوجدت زى المرأة المتستر كالملاء والبرقع . والذي ما زالت مظاهره تشاهد حتى اليوم في الصعيد ، وفي المناطق الشعبية ، وهذه العادات ما زالت هي الطاغية المسيطرة عند كل من الرجل والمرأة ، بل وعند المرأة بوجه خاص .

فإذا تعبدت أن تحدث طالبة إلى زميلها ، ورؤيت معه في حوار في فناء الكلية أو في الشارع . فإن ذلك كفيل أن يثير إشاعات كثيرة حول هذا الوضع . ولذلك يضطر الجنسان إلى التستر على اللقاءات التي يضطران إليها ، وفي التستر تحدث مشكلات أكثر تعقيداً مما يدل على أننا نترك المفاهيم عن الجنس في صورة سلبية لم نستفد فيها من تجارب الأمم التي تقدمتنا .

وتزداد المسألة تعقيداً في أمور الزواج التي ما زالت تخضع للعرف الاجتماعي ، ولتقاليد جامدة مما يعقد الحياة الأسرية ، ويخرج للمجتمع سلالة هي وليدة الضيق النفسي الذي ينتج من الحياة الزوجية غير المتكافئة . وكما يقول المثل « كل بيت مقفول على همومه » .

وقد آن الأوان أن نغير كثيراً من العادات الجاهلة حول الجنس ونخلق جواً جديداً للشباب يمكن أن يتحسبوا فيه السعادة ، وينتهي بالشباب والشابة إلى اختيار كل منهم للآخر حياة زوجية سعيدة ، ولتحقيق ذلك ينبغي أن نأخذ بالمبادئ الآتية :

١ - أن يكون من بين البرامج التي تدرس للشباب مقرر عن الجنس والحياة الجنسية ، ودور الرجل والمرأة ، ويدعم بالفهم العلمي وبالصور من زوايا بيولوجية ، نفسية ، واجتماعية ، ودينية ، وتاريخية .

التربية الفنية

٢ - أن تخطط بعض البرامج الرياضية ، والترويحية المناسبة التي يمكن أن يشترك فيها الفتى والفتاة ، ويتعرف كل منهما على الآخر في أثناء تأدية نشاط مشترك ، كالتنس ، الجولف ، التمثيل ، الرحلات ، النشاط الثقافي ، الأبحاث البيئية والاجتماعية .

٣ - إدخال ألوان من الرقص الفولكلورى الذى يجمع الفتى والفتاة في نشاط حى .

٤ - إدخال أنواع من الفنون : كالرسم ، والنحت ، والشعر ، والأدب ، والتمثيل ، والموسيقى ، والغناء التى يمكن أن يحدث فيها أداء فردى أو جماعى مما يوطد الروابط بين الجنسين .

٥ - تنمية دستور للعلاقات بين الجنسين ينمى الصداقات بدون انحرافات ويتم على أساسه التعامل بمزيد من الفهم .

٦ - توسيع دائرة الفهم لمغزى الجنس وعدم قصره على الفهم المادى للعملية الجنسية ، بل يجب أن تمتد النظرة لإدراك التطور الجنس من المهد إلى اللحد ، والأشكال التى يمكن أن يتخذها في مراحل النمو المختلفة .

٧ - يجب إعادة الفهم العلمى للجنس حتى يتغير مفهوم الإحساس بالذنب المرتبط باختلاط الجنسين إلى مفهوم بنائى من الناحية الاجتماعية .

٨ - يجب التسليم بأن الحب أساس المجتمع ، بل أساس تكوين الأواصر النامية بين الجنسين بصورة مهذبة ، واستنكار الحب أو النظر إليه كجريمة اجتماعية ، لا يخلق في النهاية لإلشخصيات معقدة ، فاشلة في قدرتها على التكيف ، والإحساس بالسعادة في الحياة .

٩ - يجب أيضاً التسليم بأن الحب هو الدافع الرفيع وراء كل شاعر وموسيقى . وقصاص . بل وراء كل فنان حساس استطاع أن ينمى بصيرته إلى مستوى التفلسف . وأفاد المدنية بإحساساته المرفهة . وحينما يكتب الحب لا يؤدي إلاً إلى مأس . وفان جوخ خير مثل على ذلك . إن الشخص الذى لا يحب . بل والذى لا يسمح له بالحب ، قد تتولد فى صدره المأساة بعدم الإحساس بالغير ، فيؤتى أفعالا شريرة غير اجتماعية لآخر فيها .

١٠ - فى الوقت الذى سارت فيه البلاد شوطاً بعيداً نحو تحرير المرأة وإعطائها مكانتها فى المجالس والأجهزة الشعبية والوظائف ، آن الألوان لإعادة النظر فى العادات التخلفية التى تصور المرأة أنها مستعبدة للرجل . وليس لها إرادة أو حق الاختيار . بل كل العادات التى تضع المرأة موضع الجنس التابع الذى ليس له حق فى الحب يجب إعادة النظر فيها لنسائر الأمم التى تغلبت على العقد الجنسية المختلفة ، ونهضت من كبوتها .

١١ - آن الألوان لإدراك أن الكبت والقمع والحرمان قد تكون وسائل ضاغطة على الاستعداد الجنسي ليختفى من الصورة الاجتماعية . ولكن الحقيقة أن هذه الوسائل تزيد شراسة ، وتحوله إلى طاقة بنفس عنها سرياً بوسائل غير مشروعة اجتماعياً ، فتأتى الأضرار أشد مما يتصور دعاة الكبت والقمع والحرمان . ولذلك فإن ظهور الدافع يحتاج إلى مواجهة للتسامى به وتعريفه فى أمور تجلب السعادة . بدلاً من تشجيع الحرمان وما يرتبط به من مسالك سرية .

١٢ - كثير من الشباب الذين يصابون لسن الزواج يتزوجون وليس عندهم مفاهيم علمية سليمة لكثير من تفاصيل الجنس ، ويواجه الزوجان أحدهما الآخر بنوع من عدم الفهم ، والمحاولة والخطأ ، وعدم القدرة على التكيف ، بل والإحساس بالذنب الذى يجعل من الحياة الزوجية شيئاً تقيساً بالنسبة للطرفين . ولذلك فإن الفهم المتبادل ، ونمو عاطفة الحب السامية ، يجعلان من حس كل من الطرفين شيئاً مرهناً يراعى فيه الواحد الآخر ، ويساعد على إنجاح الحياة الزوجية ويملؤها سعادة . ويعونها من مجرد شكل نمطى اجتماعى إلى عشق وتفان وأمل وتشبث بالحياة وبنائها لسعادة الأطفال ، وسعادة الزوجين معا . إن هذا التفاهم لا يتحقق بالعزلة ، وإنما يتم بالاختلاط السليم قبل الحياة الزوجية . ذلك الاختلاط هو الذى يمهّد لنمو المشاعر وصقلها ، والتدرب على التكيف للجنس الآخر ، وفهم حاجاته ، والنجاح فى تلبية وتحقّقها .

الجنس والتربية الفنية : وقبل ختام هذا الفصل يجب التنويه بأهمية التربية الفنية فى التربية الجنسية وبخاصة فى دور المراهقة الذى يشغل فترة المرحلة الإعدادية والثانوية من حياة المتعلم . فالفن أصلاً وسيلة للتعبير عن المشاعر ، ومن بين تلك المشاعر النوع الرومانتيكى الحالم الذى يعكس الشعرية التى يحس بها كل جنس تجاه الآخر ، والفن أيضاً وسيلة هذا التلهيب؟ وكيف ينسج مدرس التربية الفنية فى أن ياحبوا دوراً فعالاً فى حياة التلاميذ الجنسية ليجعلوا من مشاعرهم شيئاً مبهذباً مقبولاً من الناحية الاجتماعية ، ومتسامياً خالصاً من العقد ، وألوان الكبت . التى تعرقل الشخصية ، وتنحرف بنموها .

إن أمام مدرس التربية الفنية وسائل عديدة لتحقيق هذا الهدف من اختياره للموضوعات والخامات والأدوات ، وكذلك اطلاع التلاميذ على نماذج من التراث التي نجح الفنانون فيها في التعبير عن مشاعر اتجاه الجنس الآخر ، هذا بجانب الجو الذي يستطيع أن يخلقه المعلم ليجعل التعبير حراً صادقاً منفصلاً عما يخلج في كيان الطالب أو الطالبة . وفيما يلي نقاط مهمة يمكن النظر إليها عند وضع برنامج للتسلي بالحافظة الجنسي من وجهة الجمالية والاجتماعية :

١ . في اختيار الموضوعات . يضع المدرس نصب عينيه أن الموضوعات التي كانت تناسب مع سن السابعة أصبحت لاتتناسب مع سن الخامسة عشرة لتغير النفس والجنسي لاهتمامات جديدة مغايرة لما كان حادثاً في مرحلة الطفولة المبكرة . ولذلك فإن الموضوعات الرومانتيكية التي تقوم أساساً على العطف ، والتعاطف ، والحب ، من أهم ما يثير الطالب والطالبة في سن المراهقة . فموضوعات حول قيس وليلى ، أو عنتر وعبد ، أو رومي وجلييت ، هي قيم في التسلي الشعري في الحب والتضحية والوفاء . حتى حينما تعالج موضوعات تتصل بتألف الطيور والحوانات وانسجامها بعضها من بعض لثير أيضاً للتلاميذ في هذه المرحلة .

٢ . في اختيار الخامات ، هناك أنواع تساعد على الحب والتحميس : كالطين ، والحجر ، والخشب ، التي قد يصوغها الطالب والطالبة في صورة تماثيل عن الجنس الآخر تبين مفاهيمه الجمالية ، وتعكس حساسيته الشعرية الرقيقة . فحينما تشكل الموضوعات بخامات ملائمة وتحدية من الناحية العضلية ، فإنها تترج من زاويتها التنفيسية .

٣ . أما الأدوات ، فالنوع الذي يتصل بالقارة التنصية على

الأداء يكون محبباً لدى طلاب هذه المرحلة من استخدام الأشياء السيرة التي كانت تستخدم في المرحلة الأولى . ولذلك فإن الآلات الكهربائية . والمطارق ، والمناشير ، وغيرها من الأدوات التي يمكن للفن أن يستغل بناؤه الجسمي في حسن استخدامها ، تعطيه وقتاً ممتعاً يعرف طاقته فيها وقد تجد الفتاة في الضغط بالآلات البسيطة على الصفيح أو في نحت الخشب ، أو الإبر التي تشكل العفوف ، وتغزله . وسائل ملائمة لتسجيل المشاعر والتعبير عنها .

٤ - وفي التراث الفني نماذج لاحتصر لها لارتباط الجنسيين . إذا تذكرنا صورة آدم وحواء . وكيف لعب عليها الفنانون منذ عصر النهضة وما بعدها . ليبينوا اتصال الجنسيين ، والعلاقة الوطيدة بينهما خصوصاً بعد طردهما من الجنة . وهناك تماثيل إغريقية تعكس النسب الجنسية للمرأة . وكذلك صور من أعمال تشان ، وروبنز ، وغيرهما . مائة بالقيمة التي تكشف عن جمال الجسم وفتنته . موضحة بالألوان البديعة التي تسحر الأبواب . إن رؤية هذه الأعمال الفنية الخالدة فيده تهذيب للنفس وتسام بالجانب الجنسي حينما ترى الإحساسات معكوسة بصور مهذبة في التصوير . والنحت ، والنحت البارز ، والتحف الصغيرة .

٥ . وفي طريقة التدريس . يقوم العمل المشترك في المدارس المختلطة بخلق جو اجتماعي ناجح ، يوطد الأواصر بين الجنسيين . والفن مجال فسيح . مليء بالأنشطة التي تيسر الأعمال المشتركة الجماعية في التصوير . والأشغال الفنية . وفي المسرحيات ، وديكوراتها . ومجلة المدرسة ، ومجلات المناطق .

الفصل الثامن

الرمزية والحركة السريالية

مقدمة : تبيننا من الفصل السابق أن هناك دافعين رئيسيين يجابه بهما الإنسان الحياة : الأول يرتبط بالجوع الذي يعانيه الفرد ليبقى على وجوده . فيضطر إلى البحث عن الطعام ليشبع هذا الدافع . ويتعلق الثاني بالجنس ، حيث يسعى الإنسان للإبقاء على نوعه من خلال عملية التكاثر التي تعتبر حتمية لاستمرار الحياة .

ومهما يقل عن الدافع الأول ، وأهميته في بقاء الحياة الفردية فإن الدافع الثاني لا يقل شأنًا لأن منه يمكن بقاء الدرية ، وتخليد الجنس البشري . وليس من السهل على الإنسان أن يجد تحقيقاً للدافعين بيسر في الحياة ، وإذا جاز تحقيق الدافع الأول بأية وسيلة ، فإن تعقد الحياة جعل تحقيق الدافع الثاني أمراً معقداً ، ودخلت فيه القوانين الاجتماعية تنظم تحقيقه ، واهتمت الأديان منذ الفجر المبكر للإنسان بالدافع الثاني وربطت بين الفضيلة وبين الأصول الاجتماعية لتحقيق هذا الدافع . بل ووجدت أنه كلما كان الإنسان زاهداً في الحياة ، قادراً على أن يستغنى عن هذا الدافع كان أقرب إلى الملائكة منه إلى الشياطين . فممارسة الجنس بالفرية ، وخضوع الإنسان للشهوة ، معناه ترك التحكم في عثانه للشيطان . ولذلك حينما تبدأ الغدد الجنسية في النضج عند الفتى أو الفتاة نشاهد منذ البداية سياجاً متيناً وضعه المجتمع حول تحقيق هذا

الدافع ، ويزداد السياج منعه حول المرأة : إذ أنها تطالب بأن تكون بكرًا قبل زواجها ، أى إذا لم يمسه بشر دل هذا على عفافها . وطهرها وشرفها ، وأصالة أسرتها . وهكذا تقوم التقاليد الاجتماعية على بناء شرف الفتاة على صيانة عرضها : والتسليم بأن أية صلة لها بفقى إنما هي من قبيل النيل من الشرف . والتعرض للسخرية . والنقد الاجتماعى . ولذلك ينشأ الفقى ، والفتاة فى المجتمع وبينهما ارتباط حتمى يربط بين الجنس فى نشأته ، وبين الإحساس بالذنب . ويستمر هذا الإحساس مدة طويلة فى حياة كل من الفقى والفتاة حتى بعد فترة الزواج .

إن السياج المنيع الذى يضعه المجتمع ليحول دون تحقيق النزعة الجنسية إلاّ بمخوض شعائر الزواج ، وباتفاقات اجتماعية ودينية ، لا يلقى دائماً تطويعاً عند الشباب الذى يجد صراعاً بين تحقيقه الرغبة الغريزية . وبين تضاربها مع الوضع الاجتماعى . ولذلك فإن كل ما يرتبط بهذه الرغبة من تحقيق يتحول إلى نوع من الخيالات التى تمثل صراع الشباب فى الحياة ، والتى تستقر بحتميتها فى اللاشعور . متحينة الفرص للتحقيق بطريقة قد يقرها المجتمع أو لا يقرها .

وكذلك ازدادت أزمة الصراع بين نزعة الجسم الداخلية ، وبين السياج الخارجى ، أو العرف والتقاليد ، اضطرب الإنسان لضغط مشاعره ، وكبتها فى اللاشعور ، أو التنفيس عنها بوسائل غير مباشرة ، تعبر عن مكنوناته . كما يحدث عادة فى إعلاء هذا الإحساس ، أو تساميه من خلال التعبير الفقى .

التعبير الفنى والنزعة المكبوتة : وحينما يستطيع الإنسان أن ينمى قدرته على التعبير بنجامة ما ، فإن الدافع الجنسي قد يتغلب ويخرج من خلال

هذا التعبير بصور رمزية متنوعة . وفي الغناء تتخذ التشبيهات في الغلالة بين الرجل والمرأة صوراً متعددة تبين صراع الحب الذى تحاول كل الظروف أن تمنعه عن التحقيق فيزداد لهيباً . وفي الفن التشكيلي تظهر الرموز المحملة بالمعاني الغريبة من أعضاء تناسل الذكر ، والأثني بصورة واضحة في الرسوم ، وأنواع الحفر البارز ، وبعض المخطوطات السرية ، ورسوم الجدران في بعض الفنون القديمة . فقد وجد في رسوم قدماء المصريين صورة واضحة لآلهة التناسل ، وفيه محاولة لتقديس العضو الذكرى الذى تم من خلاله عملية الإخصاب ، والتكاثر ، والإبقاء على الحياة ، كما تظهر في بعض الفنون الأخرى : كالفن الهندي ، والفن البومباي صور تمثل العملية الجنسية ، كذلك في نماذج من أعمال بعض الفنانين الحديثين الذين يحاولون تغليف الجنس بصور شتى في نتائجهم الفنية : ولعل رسم المرأة العارية ، وتجسيد نسبها الجمالية ، وجسمها بصورة مثيرة ، نوع من التسامح بهذا الدافع من خلال الفن .

إن الرموز التي يمكن أن تتغلف بها النزعة الجنسية هي في الأشكال التي تتخذها هذه الرموز من داخل الصور ، أو المخطوطات ، أو الحفر ، أو ما إلى ذلك . فشكل الشمعة ، والمفتاح ، وطبلة الباب ، وبعض الفتحات التي ترسم من داخل الأجسام الصماء ، والتنوعات التي تبرز أيضاً من هذه الأجسام ، إنما هي بطريقة التداعى تحرك الإحساس الجنسي عند المشاهد . إن الفنان ، والمُشاهد ، كلاهما يعيش الحياة الجنسية ، ويضمن انفعالاته أحلاماً تبين نوع الكبت الذي يعانيه من عدم تحقيق هذه

التزعة . ولذلك حينما يعطى الفنان لنفسه العنان ، ليعبر . فإن إحساساته الجنسية تخرج بطريقة لاشعورية . منعكسة فيما يقوم برسمه ، وهو إذا قصد أو لم يقصد الإحساس ، قد يتضمن نوعاً من الغموض الذى يشير إلى الظاهرة ، بطريقة مضمرة وليست صريحة ، وقد يستجيب له المشاهد دون إفصاح عن المصدر الذى يحركه .

وما لاشك فيه أن السرياليين كانوا من أوائل الذين أعطوا الفرصة لتفتق هذا الإحساس ، بتأكيده بطريقة مضمرة فى الصور . فالأصل فى الصورة أن تخرج ولها سمات بعدية أشبه بالمرشح الواقعى . هذه شجرة خلفها منزل ، وبجانها حظيرة ، ويستطيع الرائي أن ينتقل من الأرض الأمامية تدريجياً حتى تصعد عيناه إلى السماء فى الصورة . المنطق البصرى ينقل المسرح الخارجى بدون تغليف ، وبدون تصرف ، وهو منطق يخالف الاتجاه الذى يبرزه الفنان الحديث ، فالصورة لم تعد مسرحاً خارجياً بهلاقاته وضمونه . إن الصورة هى اللاشعور . أى ما يستعر داخل كيان الإنسان . يخرج الفنان مستعيراً بعض الرموز من الحياة المحيطة التى يمكنه من خلالها أن يحملها المعانى الدفينة التى تستعر فى نفسه . فى صور بيكاسو لانجد وضماً طبيعياً للكائنات التى عبر عنها . وإنما نجد رموزاً لهذه الكائنات . بالغ فى أجزاء من أجسامها ، وثنى بعضها ، وأكد معالم للتدين ، وللاطراف ، وجمع الأجسام . جسم الرجل ، والمرأة . ورفع الأيدى . وفتح القم ، كل ذلك بشكل يحرك الإثارة حول المعانى التى تحملها هذه الرموز . فى صورة له للثور الذى يضع رأسه فوق جسم إنسان . ويجعله يقبض بيده على شمعة منيرة . إنما يرمز بطريقة غير

٢٠٣

مباشرة إلى عنف الرجل، وقدرته الفذة على الإخصاب . واستمرار الحياة، وخاصة حينما يزداد حجم اللهب الذي يعلو من الشمعة . وشكل الشمعة في ذاته صورة رمزية لعضو الذكر، والقبض عليه بطريقة تحمل هذا العنف، والصراع إنما يعكس الإحساس الجنسي الكامن خلف هذه الصورة . وفي صورة أخرى لماكس أرنست التي يسميها السابح الأعمى رسمها سنة ١٩٣٤ ، تبين التركيز فيها على ما يشبه العضو التناسلي للمرأة ، أحاطه بدوائر ، وانتشرت هذه الدوائر إلى أن تولد فيها خطوط . والخطوط تمثل تيار الماء الذي يرمز إلى الحياة .

وإذا لاحظنا اللوحة التي صورها فيكتور برونز^(١) . تحت اسم (جنينى) نشاهد فيها نوعاً من الخيالات اللاشعورية . التي تشير إلى الجنس ، فاللوحة مركب من وجهين بأربع عيون ، وتداخل في الفم ما يشبه الأنثى ، وظهر من تلاحم الجسمين ما يعبر عن ذوبان الرجل في المرأة . وانتشار الإحساس حوى الرقبتين . واليد التي تمسك المرأة ، والشعر الأسود الذي اندمج حول الرأسين ، فهي صورة رمزية لمعنى جنسى حافل بالرموز التي تبين هذا الترابط ، والالتقاء بين الرجل والمرأة في عملية توطيد لاشعورية . إنها ليست صورة فوتوغرافية ، وإنما رمزية تحمل تلك الملامح التي تمثل هذا الصراع المكبوت .

وقد لا تظهر الرموز بصورة واضحة لتجمع بين الدلائل التي تشير إلى أعضاء التناسل ، حتى في الصور التي تقوم على الشخبطة أو على ميوعة خامة التصوير . فإن تجمع الخامة وترسيبها في أماكن . وانفرادها

وفصلها في أماكن أخرى يوصى في حد ذاته بالترابطات الجنسية حينما تظهر معالم كالشفيتين . أو أعضاء التناسل . أو السرة . أو حلمتى الثديين . أو ما إلى ذلك .

إيضاحات أكثر للمعنى الجنسي في الصور السريالية: ومن الغريب أن المعنى الجنسي يأخذ صوراً لاحصر لها في التعبيرات السريالية ، فحتى لو جزئ الجسم البشري إلى أطراف مفصولة بعضها عن بعض . فمجرد التأكيد على التحامات تنطوي على ثقب أو فجوات ، أو على مضايق ، كل هذا يدخل معه المعنى الجنسي كما في الحال في صورة هانز بامار^(١) ، التي صنعها من الخشب . والمعادن . والورق ، إذ أن فكرة وجود شكل كروي . وتنوع الأحجام . وفي أحده هذه الأشكال فجوة قائمة داخل صورة الكرة بجانب الأطراف المختلفة . كل ذلك دلائل للإحساس الجنسي المرتبط بأطراف المرأة . وجسدها . في صورة جديدة أعيد تركيبها . ولعل الصور التي توضحها أعمال هانز بامار الألماني ، تحمل دلائل كثيرة لفكر فرويد عن الجنس ، وهو من الفنانين الألمان الذين عاشوا في برلين ، وزاروا باريس . وارتبطوا بالحركة السريالية . وتعتبر لعبه الفريادة خيالا تعبيرياً سريالياً . وخاصة عندما استطاع أن يجمع أشكالاً للسانيكمان مع بعض الملابس ، جمع فيها تركيبات مختلفة من الخشب ، وهياكل المعادن ، وأنواع الصدف ، والجبس ، والورق . ولصق بها الكور ، جعلت الأجسام داخل الشكل تلتحم بصور مثيرة

تحمل العنف ، كما لو كانت قد تحطمت إلى أشلاء ، كان يطلق عليها « بوبي »^(١) شكل (٣٠) . وأنتج لوحته « آلة الطلق »^(٢) عام ١٩٣٧ ، مستخدماً الخشب والمعدن ، وعجينة ورق الجرائد . واللوحة تثير خيالاً يمثل الوسواس التي كان يعانيها طوال حياته . والتي عبرت عن نزعة الجنسية بنوع من الخيال الهازي . حينما ربط الأطراف بعضها مع بعض بعدد من الطرق المتعددة المثيرة .

وكل ما حاوله الفنان في لوحته الأخيرة . أنه استطاع أن يحمل الأشكال الكروية مفازات تثير فكر المتفرج . نحو شفتي المرأة ، وأردافها وثديها .

منبع السريالية : وهذا الفيض من الخيالات الذي أكده السرياليون ، له ارتباط وثيق بالتححرر الفكري الإنساني : اجتماعياً ، سياسياً ، في القرن العشرين . بل أكثر من ذلك . نمو قدرة هذا الإنسان على مجابهة نفسه بغرائزه . ومشكلاته الفردية . وبخاصة ما يتعلق منها بالدافع الجنسي . فواجهة الفنان لمشكل الجنس بصورة إباحية . وعرض هذه الصور في المعارض ، لم يكن ليتج في القرن العشرين ، إلا إذا كانت له بوادر مهدت الطريق لهذا التعبير الطليق . الذي كشف عن الإنسان ومكنوناته . فمن أهم العوامل التي ساعدت على بروز هذه النزعة ، ظهور علم النفس التحليلي ، بعامة العلامة « فرويد »^(٣) ، وزملائه الآخرين

أمثال : « يونج^(١) » . « وأدler^(٢) » . الأدر الذى كشف للناس عن معرفة جديدة بالجنس : - وبين أثر عوامل الكبت فى التأثير على الشخصية . بحيث إن الفنانين حينما اكتسبوا هذه الثقافة . التى تنتمى إلى القرن العشرين . أسهموا بدورهم فى إعطاء صورة ملموسة لهذه الفلسفة بالأفكار التشكيلية . وكانت الدادا من أولى الحركات التى مهدت لذلك .

نزعة الدادا^(٣) : ظهرت هذه النزعة فى أوروبا بعد الحرب العالمية الأولى . التى حطمت كثيراً من المعايير الشائعة . والأخلاقيات المتداولة فى المجتمع . إذ أن الجنود العائدين من الحرب . وقد كان كل ما أمامهم ، خطيماً وتغريباً . وسفكاً ودماراً ، ونوعاً من الوحشية ، وهدماً لكل القيم ، جاءوا بعد هذا ليسألوا أنفسهم عن معنى الحياة ، ولماذا يعيشون . وأى القيم يدينون بها ؟ أسئلة تثار بعد أن تفتت القيم التقليدية نتيجة للحرب العالمية الأولى . كان لابد لهذا التساؤل من أن يخلق معه نزعة هجومية على كل ما هو تقليدى فى الفن . فكون أحد الفنانين يرسم صورة الموناليزا ، ويضع لها شارباً . ما هو إلا تعبير صارخ عن أن الجمال التقليدى ، والكلاسيكية المعترف بها . والمثل الأعلى للفن والجمال ، لم تعد المقاييس التى يجب أن نتقيد بها . بل لابد أن تكون هناك معايير جديدة تسير التطور ، وتخلق جمالاً يتفق مع روح العصر ، وفلسفته ، لا جمالاً تقليدياً يتقيد بإطار عصر سابق .

ولم تأخذ القيم التشكيلية في فن الدادا . وفي السريالية^(١) . مكاناً هاماً. فتلك القيم كان ينظر إليها كعوامل مساعدة في عملية الاتصال، أى نقل الأفكار من الصورة إلى المتفرج، ولم تكن الناحية التشكيلية ينظر إليها على أن لها قيمة في حد ذاتها . كما أن نزعة الدادا كان لها اتصال بحركات أخرى من الفلسفة . وعلم النفس . والشعر ، والسياسة ، بحيث إن الفن الذى كانت تنزعه هذه الأنشطة ، ما هو إلا فن يختلف في مثاليته عن الفن الذى كان شائعاً حينئذ . وفي الوقت الذى كانت النزعة التجريدية الحديثة في الفن توضح مغزى معيناً في التصوير تسابير إلى حد ما الفكر الفنى ، كان رد الفعل الدادوى في تحطيم كل ما هو مفهوم عن الفن الشائع ، وكما يؤكد هذا تريستان تزارا^(٢) ، في أن مكانة الفن تؤكد حركة الحياة . وتقاس بها .

بعد ذلك أكد « أندريا بريتون^(٣) » . أن ضرورة التحول في الحياة تحتاج إلى شئ أكثر من مجرد عجيبة التصوير التى توضع فوق قماش اللوحة ، وقد قامت الدادا والسريالية بخلق اتجاهات للحياة . وبخاصة في حالة السريالية ، فقد كانت هذه الاتجاهات متمشية مع الفلسفات ، قابلة للفهم . وقد أكدت النزعتان أنشطة من خلال الفنون التشكيلية ، تختلف كلية عن الطرز التى كانت شائعة . فقد كانت التأثيرية ، والتكعيبية ، من الاتجاهات الظاهرة والواضحة المعالم ، لكن الدادا ،

والسريالية ، كانتا متوافقتين في نوع الفن الذى كانا يزاولانه .
فبالنسبة للدادا ، كان يجب أن نفهم عمل الفنان « دوشامب »^(١) ،
والفنان « آرب »^(٢) ، وفي السريالية ، كان لابد أن نفهم أعمال :
« ميرو »^(٣) ، « دالى »^(٤) ، ولكنهما أكثر تعقيداً ، ولم يكن التضارب
مقبولاً . فن اليسير أن نميز في الدادا والسريالية مضامين ذاتية تمثل
طراز هذين الفنانين ، وميزات خاصة تعطى الطابع العام للترعتين .

استطاعت نزعة الدادا أن تأخذ طريقها في زيورخ عام ١٩١٦ ،
لكن نجاحها الوقتى ، وبروز اسمها ، جعلها من اتجاهاتها وأنشطتها شيئاً
مبتغياً في الهواء لسنوات عدة ، قد ترجع إلى عام ١٩١٢ ، إذ حاولت
هذه النزعة أن تبرز في عدد من المدن الرئيسية : في أوروبا ، وفي
مدينة نيويورك ، مستخدمة أساليب ميكانيكية .

وفي خضم الحرب العالمية الأولى ، لم يكن للدادا نصيب من الفرص
يؤكد ظهورها ، وفي بواكير العشرينات ، كان على هذه النزعة أن
تحل نفسها ، وفي عام ١٩٢٤ ، كل ما تبقى منها وجد فرصة ليضم في
السريالية ، التي كانت حركتها لها برنامج ، بدأ شكله الرسمي بوثيقة
منشورة ظهرت في باريس هذا العام . ولقد استطاعت السريالية أن
تعيش وتجاوب أزمات عدة بين الحريين العالميتين ، وكذلك في منفاها في
أمريكا إبان الحرب العالمية الثانية .

H. Arp (٢)

M. Duchamp (١)

S. Dali (٤)

J. Miro (٣)

وانتشار الدادا بما كانت تحمله من سخرية ، لم يكن من المستطاع فصله عن الحرب العالمية الأولى التي كانت تمثل إفلاس الفكر البرجوازي ، الذي كان يعيش في القرن التاسع عشر . كان المنطق يستخدم لتبرير عملية القتل ، وتسخير الملايين ، مما أثار ثورة بعض الناس من ذوي الحساسية (إن بداية الدادا - كما يقول تزارا ، لم تكن بداية الفن ، ولكن بداية السقم) . إن المجتمع البرجوازي كان من الممكن أن يحطم نفسه تدريجياً ، لكن نهايته كان من المحتمل أن يعجل بها ، كما أحس بذلك الداديون عن طريق مهاجمة ما تبقى من عودها السابقة ، وما كانوا يحملونه من أوجه خلاف حول المستقبل ، إلا أنهم كانوا متفقين على أن المستقبل لا بد أن يبنى على حياة استطاع فهمها بشكل أفضل ، وتحتضن اللامعقول في السلوك الإنساني .

فالدادا ، كما يقول « جين آرب » ، « رغبت أن تحطم مجالات العقل التي كانت موجودة ، وتكتشف نظاما لامعقولا . وفي قلب الدادا ، نجد أن النشاط الخبير أو المتناقض كان ينبغي أن يكشف تلقائياً العقائد التي لا ترتبط بنظام ، وتختلف في جملتها عن كل الأفكار التقليدية . وحين قال « بريتون » عن العمل السريالي الأكثر بساطة ، إنه نزول إلى الشارع ، وإطلاق النار بدون تمييز على حشود الناس ، فقد كان يشير إلى رأي اثنين من أبطال الدادا : « آرثر كرافان »^(١) ، الذي ذهب إلى قاعة

جمعية العلماء ومعه مسدس أطلقه بلا تمييز . « وجاهك فاشيه »^(١) ،
الذى حضر حفلا لأبولون وهو متدثر فى حلة ضابط إنجليزى ، واستطاع
أن يخلق فوضى أثناء الاستراحة . حين هدد الجمهور بأنه سيطلق النار
عليهم . كان فاشيه من رجال الدادا الذين كانوا ينقدون ما وصلت
إليه حالة العالم بمضض . فإذا حق أن تطلق النار على إنسان لأنه يرتدى
زياً ألمانياً ، فأخطر من ذلك توسيع تطبيق المبدأ على كل حالة ديكتاتورية
جامدة .

لم يكن كل الداديين من النوع المتطرف . ولكن كما يعتقد
تزارا . كل منهم كان يحمل طاقة مسدس ، وله تأثيره بطريقة أو بأخرى
على مختلف الفنون . ومع وجود الاتجاهات التلقائية للحركة . لم تغل
الدادية من بعض البرامج . فقد كانت هناك ممارسات للدادا بعد
الحرب العالمية الثانية . وكانت قيسة الفن فى النشاط الذى يبذل لإنتاج
الفن ذاته . أكثر من الاهتمام بالنتيجة النهائية . لهذا يتبين لنا منطق
الممارسة التى اتجه إليه بيكاييا^(٢) وهو يرسم . فكلما اختط خطاً . قام
بريتون بمسحه . وبيكاييا يأخذ طريقه فى استكمال الرسم .

وكانت مساهمة الدادا الإيجابية متغيرة من مركز إلى آخر . برغم
توافر بعض النقاط المشتركة . إن معظم الداديين يميلون إلى ثقافة الطبقة
المتوسطة . أما السرياليون فقد تقبلوا نهاية العالم التى منحها البرجوازيون .
وكانوا أكثر اهتماماً بما سأتى بعد ذلك ، كما كانوا يستبدلون بالفوضوية

الدادية نشاطاً أكثر بنائية واتفاقاً من الناحية الجماعية . وبمساعدة نظرية فرويد ، تمكنوا من أن يربطوا اهتمامات الدادا على أنها اهتمامات غير عقلية . ومن خلال الوسط السياسى الذى كان يبشر بعالم جديد له شكل أفضل ، كان يتحقق بطرق مختلفة هدف السرياليين للمعرفة الذاتية ، من ذلك : الطريقة الأوتوماتية^(١) ، وترجمة الأحلام التى كانوا يحلمون بها . كما كانوا يرون أن الفن يمكن أن يكون له قيمة ، إذا استطاع أن يستغل هذين الاتجاهين للإفصاح عن النفس^(٢).

إن الفن لا يمكن أن ينتج إلا من الفن ذاته ، ومهما كانت فلسفة الفنان ، وعقيدته ، واهتماماته ، فيتحم أن يبدأ بنوع من التحديد لماهية الفن. لذلك دار حوار بين السرياليين والداديين حول نوع الفن الذى يرتضونه وكان يسبق وقته . إن الاتجاه المضاد للفن الذى خلقته الدادا وتزعمه طلائع أمثال : « مارسيل دوشامب » ، « وفرانسيس بيكابيا » يبدو أنه رفض من أول نظرة كل النتائج المحتملة للتصوير الحديث الذى كان سائداً فى مطلع الحرب العالمية الأولى . لكن هذا الاتجاه المضاد للفن الذى قاده الداديون والسرياليون كان يعتمد منذ البداية على الفن الخالص ، تلك الفكرة التى كانوا لاشعورياً يثورون ضدها .

وفكرة الفن الخالص التى ادعى الداديون معارضتها ، ظهرت لهم وكأنها غير قادرة على مجابهة عالم يحس بحاجة إلى التغير ، فقد فاجأهم

الفكرة على أنها ثورية منعزلة في اتجاهاتها الجمالية. فالدادايون رأوا أنه من الضروري الثورة ضد الفن. لأنهم كانوا يرون فيها سهام الأمان الأخلاقى. وكان الاتجاه المضاد للفن. اتجاهاً مضاداً للتكعيبية، ورفضاً للتقليد المنبثق من سيزان. الذى كانت صورته التى صورها بيكايبا. عبارة عن توليف بارز لقرد. وعلى الرغم من هذه الثورة التى كان يتزعمها الدادايون. فهم فى الحقيقة لم يكونوا ضد الفن ذاته. بقدر ما كانوا ضد فكرة الفن الخالص. ويعتبر «مارسيل دوشامب» الرائد الأول لحركة الدادا. فى الوقت الذى بدأ التصوير يمثل عقيدة عميقة كطريق للحياة، استطاع دوشامب أن يترك الفن فى عز نجاحه على أنه ليس هدفاً يمكن أن يملأ حياته بأسرها. ولما كان دوشامب قد ظهر فى إطار تكعيبى للتصوير الباريسى عام ١٩٢٢. فقد ضحى بألوانه. وفرشه. ولوحاته. ليخلق حركة مضادة للفن. مضادة للأشياء المصنوعة. وللصور فوق الزجاج. فى عام ١٩٢٠. أصبح مهندساً. وبعد ذلك بثلاث سنوات انتقل إلى المعاش. إلى حياة الشطرنج. وكان يستثار من حين لآخر ليخلق ماكينات حديدية. ويصمم قاعات للمعروضات السريالية.

وفى عام ١٩١٢ كانت النزعة التكعيبية التحليلية تسير فى أبحاثها نحو التجريد الكامل. لكن على الرغم من أن اتجاه دوشامب فى تصويره حينئذ. ما زال يبتقى على السطوح المجزأة. وعلى البائلة الشفافة لهذا الطراز، كانت صورته تنتج نحو بلبلية وصفية. يقول دوشامب: «إننى كنت مهتماً بالأفكار. ولم يكن اهتمامى بالنتائج البصرية وحدها. وكنت أرغب فى وضع التصوير مرة ثانية فى خدمة العقل. بذلك تعتبر صوري

أداة فكرية وأدبية . كنت أجال في الحقيقة أن أكون نفسى بقدر طاقتى ، بعيداً عن التصوير السار الذى يجذب النظر مادياً ، إذ أن الصورة المثيرة ملمسياً تنال تقديراً أكبر .

لم تكن صورة دوشامب المشهورة : « امرأة تنزل الدرج » ذات صفات أصيلة . ولا تعتبر دادوية في طابعها ، كما كان ينتظر من عمله ، الذى كان يوصف بأنه تمثيل استاىكى للحركة ، ما زال يتضمن تحليلاً تكهيبياً بوجه عام ، مبنى على قاموس يستخدم في السينما ، كما هو الحال في المستقبلية الإيطالية . فهو يتضمن اختراعاً أدبياً أكثر منه تشكيلياً ، وعلى ذلك فإن تنظيم لوحته : « عارية تنزل الدرج » شكل (٣١) قد أوصله إلى مبدأ آخر حاول أن يمارسه في صوره التى أنتجها بعد ذلك ، وهو مبدأ « الترسيب^(١) » ، كبداً معارض للتجريد^(٢) الذى يختلط مع الترسيب في أحيان كثيرة . « (رسب ، رسب ، رسب) كان هذا هو فكرى » . استطرد دوشامب . « ولكن منهجى أن أحاول في نفس الوقت الاتجاه إلى الداخل .

ولقد استطعت أن أحس بأن الفنان يمكنه استخدام كل شىء نقطة بداية . فأى رمز تقليدى أو غير تقليدى . يستخدم ليقول من خلاله ما يود أن يقوله . ولكن بالنسبة للترسيب ، فلا يمكننى القول إنه تصوير تجريدى » . وعلى ذلك فإن مشكلة دوشامب أصبحت الآن تتلخص في كيفية استخدام لغة الرمزية الجديدة . لتصوير درامات الخبرة اللامرئية . كانت لوحته المسماة : « المرور من البكارة إلى الزواج^(٣) » شكل (٣٣)

(١) "condemnation" (٢) "abstraction"

(٣) "The Passage from Virgin to Bride" (٢)

من الصور المبكرة التي توحى بالتحقق التشكيلي لحدث داخلي . لهذا فإن تحول التكعيبية التحليلية أصبح الآن موجهاً في اتجاه عضوي . وميكانيكي . كما أن الألوان كانت مؤكسدة بلون محسر مناسب . أشبه بلون البشرة . أما بروز فكرة البكر العذراء . فقد عبر عنها من خلال ميكانيزم بيوارجي نفساني . وهو ترجمة ذاتية للوصف الموضوعي للحركة في المرأة العارية . وكلمة المرور^(١) في عنوان الصورة . يمثل تورية . وهو المعنى الذي يفرق الزوجة من العذراء .

والأشكال التي تبدو ميكانيكية في صورة : « المرور من العذراء إلى العروس » . وكذا صورة : « العروس » . موضحة في شكل (٣٢) . ما زلنا نرى فيهما الناحية الخيالية ، لكن في ربيع عام ١٩١٣ ، تسلمت على دوشامب الفكرة الحقيقية للماكينة . فأثرت في طرازه أيما تأثير . وفي أحد الأيام ، كما يقول ، رأى في نافذة أحد المحلات مطحناً للشيكولاتة في حالة حركة . وقد أثر عليه هذا المنظر لدرجة أنه اتخذ من هذه الماكينة نقطة بداية .

وقد حقق دوشامب صورة مطحن الشيكولاتة بخامة الزيت على القماش . وهي تختلف عن أشكاله السابقة بما تتميز به من دراسة في المنظور . اعتمد فيها على الموضوع الحقيقي . وعلى الرغم من اتجاهه « دالي » بعد ذلك ، ويوضح اعتماده في التصوير على خداع البصر من الزاوية الأكاديمية . وما أثاره ذلك من تضاد للفن . فإن دوشامب لم يكن مقتنعاً بتصويره طاحونه الشيكولاتة . لأنها ما زالت

محملة بكل الميراث التقليدي الجمالى . وهى بالضرورة لابد أن تثير نوعاً من خداع البصر لرؤية جسم من ثلاثة أبعاد ، على سطح دى بعدين .

ولم يكن هناك مهرب من الجماليات التى يمكن أن تستغل أو تحدد من المجال نفسه الذى ينبع منه فن التصوير ، وكان الحل المنطقى هو استبدال صورة الجسم بأصل الجسم ذاته . وعلى ذلك ، فى عام ١٩١٣ عرض دوشامب عمله : « عجلة دراجة فوق مقعد » (شكل ٣٤) فنزع العجلة من وضعها الحقيقى ، ووضعها فى مجال جديد ، ليحقق غرضه ، وكان هذا التصرف مثيراً للانتباه ، لأن العجلة حين تدار لا تحقق غرضاً طبيعياً كما هو مألوف ، فهى تدار الدات الدوران . وهذا التصرف المثير كان لشيء جديد بالنسبة لدوشامب ، كان يصفه بأنه البعد الرابع . وكان يقول : « إذا كان للشيء بعدان ، وهو فى نفس الوقت انعكاس لشيء دى ثلاثة أبعاد ، فإن الجسم ذا الثلاثة الأبعاد لابد أن يكون انعكاساً لشيء دى أربعة أبعاد . لهذا فإن أى عنصر وسيط يمكن أن يكون من ضمن محتوياته ، إمكانية التبصر فى هذا البعد الرابع » .

إن عملية الإبدال ، أو تغير الترابط . الذى ظهر فى الأجسام المصنوعة ، واستخداماتها فى الحركة السريالية ، كان مرتبطاً بانجازات الشعراء السرياليين فى محاولاتهم لتحرير المعانى المختلفة فى طيات الكلمات . وقد تمكن دوشامب من أن يلعب على نفس المعانى المختلفة فى صورته « لماذا لانعطى » التى وضع فيها قفص عصفور . ممثلناً بخروط من السكر . وبه ترمومتر وعظمة . وعندما يرفع القفص . فإن المتفرج

يكشف أن قطع السكر ما هي إلا قطع من الرخام الأبيض . صنعت بنفس الشكل حينئذ يعتبر دوشامب ق.ا.ب. بمكرة من الخداع البصري . وذلك لخلقه التضارب في الإدراك للذين لديهم الرؤية المضادة للفن . وبنفس فكرة الخداع البصري . دوشامب الموناليزا وفوق شفتيها شارب عام ١٩١٩ (شكل ٣٥) . وهي تعطى للمستفرج فكرة الغز الذي يخطر أنه يشير فيه إلى إيضاح الابتسامة الغامضة لموناليزا . وعندما أضاف دوشامب اللحية ، والشارب . فإنه لم يكن غارقاً فيما كان يفرق فيه الدادويون من ثورة ضد الفن الكلاسيكي الكبير . وإنما كان يرسمه يشير إلى نوع من الغموض الجنسي . في حياة ليوناردو . وفي عمله . كما يوضح الثنائية التي خلقها مان راي^(١) حيناً رسم الصورة (شكل ٣٦) لما ريسيل دوشامب يتدثر في زي امرأة . هي روز سيلاثي^(٢) . وبذلك يخلق شخصيتين . إحداهما مختلفة .

لم تكن الأشياء المصنوعة بالنسبة لدوشامب لها اهتمام جمالي . فهذا الوقت شجع الاتجاه ضد الناحية الجمالية . على الرغم مما يغالى فيه مدرول^(٣) حين يقول : « إن لوحة بوتيك راك عام ١٩١٤ . تمثل نحتاً على مستوى رفيع . والحقيقة أن النحت لا ينفصل كلية عن العالم الموضوعي . مثلما يحدث في حالة الصورة . ويسهل في النحت إدراك البعد الثالث . والسؤال فيما إذا كانت الأشياء المصنوعة تعتبر فنّاً . أم

Man Ray (١) Rose Selavy (٢)

Robert Motherwell (٣)

يتوقف ذلك على إدراك الرائي . ولم يستمر دوشامب طويلاً في هذا الاتجاه . وعلى الرغم من ذلك . فإن نزعة استخدام الأشياء المصنوعة وإبرازها في حركة . كان لها تأثيرات متعددة . غير محدودة . وخاصة حينما ارتبطت برسوم المنظور . التي استعين بها في عمل بعض الصور على الزجاج . لتساعد في إبراز الخلداع في الإحساس بإدراك فراغ الحجر ، وهي تبدو كما لو كانت أشعة لكس الحارقة قد استطاعت أن تكشف بعض الأشياء من الحقيقة وتبرزها للعيان .

واستطاع دوشامب عام ١٩١٨ أن يرسم صورة زيتية أسماها : « التمس » . وهي تحتوى على : زجاجة غسيل فرش . ودبابيس ، وعجلة . ويد تشير إلى اتجاه معين . وكلها مؤسسة على استخدام حيل المنظور في اتجاهات مختلفة كباكورة لخداعات البصر . وتدرج دوشامب في الاتجاهات المضادة للفن إلى صور المهندس عام ١٩٢٠ ، حينما توقف عن إنتاج صور الآلات وبدأ بخلق آلات حقيقية . واستمرت هذه النزعة الدادوية لتمثيل اللافائدة في الأجسام . وكان دوشامب مهتماً بالحركة . وكان يعشقها . وتعتبر لوحة « امرأة تنزل الدرج » . محاولة عن طريق السرد السيا توغرافي مطبقاً في حالة الفن . وهو كـمهندس استطاع أن يتوغل في الحركة المرتبطة بالآلات في ذاتها . وقد كانت ماكيناته تتضمن جانبين : أحدهما بصرى . والآخر ميكانيكى . وكان دوشامب صديقاً لفرانسيس بيكابيا الذى استطاع

بتعاونه معه أن يحدث تأثيراً جديداً على الطراز الميكانيكى . وقد كان
 بيكابيا طوال حياته يسخر من التزوير حتى جاء إلى نيويورك .
 وزار معرض القوات المسلحة^(١) في فبراير عام ١٩١٣ ، ولم يكن في عمله
 ما يشير إلى أى اتجاه خيالى يتعلق بمستقبل إنتاجه . ولقد كان بيكابيا
 مثل دوشامب ، يعمل فى إطار تكعيبي ، ولكن بطريقة أقل حنكة .
 وقد سجل بيكابيا استجاباته الأولى من خلال رحلته إلى أمريكا .
 قائلاً إن المصورين يجب أن يضعوا على قماش التصوير ، لاصور
 الأشياء التى رسموها . بل الانفعالات التى تنتج فى عقولنا نتيجة
 ما تستثيره هذه العناصر . وكتب بعد ذلك يقول : « إن محتويات الأشياء
 لا يمكن أن يعبر عنها بطريقة بصرية خالصة ، ويجب أن تكشف
 كلغة تستطيع أن تعبر عن الشيء الموضوعى ، الذى يتضمنه الانفعال
 الذاتى . وقد كانت التكعيبية امتداداً للحركة التأثيرية البعدية التى
 قبلت الطبيعة كنقطة بداية » .

وصورة بيكابيا عن القرد (شكل ٣٨) التى لقبها بصورة « سيزان » .
 لم يكن القصد منها السخرية من سيزان ذاته ، بقدر ما كانت محاولة
 للفت النظر إلى أن تصوير سيزان ، ما هو إلا تصوير وضع هذا الأخير
 كخلف لسلف من المصورين الكبار ، الذين اعتنقوا النزعة الطبيعية .
 كان بيكابيا يبغي البحث عن نوع من الفن وليد الخيال : « إننا نريد
 أن نخلق شيئاً جديداً » ، هكذا قال بيكابيا . « شيئاً لم يره أحد من
 قبل » .

ولكن الرووز التي تعبر عن هذه النظرة الجديدة ، موضوعية الذاتية ،
يتحتم أن تستخلص . إن لم يكن من الطبيعة بصورة مباشرة ، فعلى
الأقل من العالم المرنى . وحينئذ يظهر التضارب في تحقيق الفكرة
وما يثار حولها من أفكار مهتزة تتعلق بالتكنولوجيا . فقد تأثر بيكاييا
كثيراً بمدينة نيويورك . وبالعصارة . والآلات ، وكوبري كوينز كورد .
وبعد ذلك بعامين جاء دوشامب إلى مدينة نيويورك ، وكان يصف
الكبارى والاتفاق على أنها من أحسن الفنون التي أنتجتها أمريكا ، وبعدها
كان هو وبيكاييا يعملان أعمالاً تتسم بطرازهما الميكانيكي .

وتعتبر الفترة من عام ١٩١٥ إلى عام ١٩١٧ من أفضل ما أنتجه بيكاييا
عن صور الآلات . لكن الانتقال من الفترة الميكانيكية إلى فترة الخيال ،
ظهر بعد معرض القوات المسلحة . الذي خدم كثيراً المصور الأمريكي
« مان راي » . وبعد ذلك بسنتين . وعندما وطد مان راي صداقته
بدوشامب وبيكاييا . استطاع أن ينقل الاتجاه التركيبي إلى الخيالي .
كما استطاع أيضاً أن ينتج مجموعة من الصور على طريقة التوايف
بالأوراق . متأثراً بالنزعة التكعيبية . ويظهر في لوحته (شكل ٣٧) ،
الراقصة والحبل الذي يتبع ظلها . وكيف استطاع مان راي أن يجمع
شكل صورة متكررة لشخصية الراقصة . بجسمها . وأطرافها ،
ونرى الرقص في أوضاع مختلفة . وعلى طريقة دوشامب حاول أن يمثل
الحبل ست مرات . موضحاً شكلاً أقرب إلى الأرابيسك . الذي يربط
بين الظلال التي صنعت بألوان وأشكال مجردة .

وقد استطاع مان راي أن يبتعد قليلاً عن التصوير بمعناه

التقليدى . الذى كان يستخدم فيه التوليف بالورق . ومنذ عام ١٩١٧ حتى نهاية فترة الدادا ، كان مان راي من صناع الأشياء ، واكتشف طرقاً جديدة لتصويرها فى شكل يعمل قدراً من الخيال . وقد كان لمان راي بعض الأفكار التى ظهرت مع فكرة معرض الآلات على ما هى عليه ، بما يضيفه من خيال خاص بها ، كما هو الحال فى (شكل ٣٩) ، الذى يمثل مكواة ، أخيف إليها مسامير ، وهى فكرة مضادة لاستخدام السطح الأملس . كما عرض بعض الأجسام التى كساها بنخيش ، وطواها بالحبال ، لتوحى بأفكار عذبية .

السريالية واللاشعور : وهكذا يتبين لنا مما سبق ، أن المدرسة السريالية مهدت الطريق لكثير من الأفكار ، وبخاصة عندما بدأت ثورتها المضادة ضد الفن التقليدى الشائع ، والذى يجعل من الحقيقة المرئية أساساً للتعبير . وحتى فى حالة التكعيبية كما رأينا ، فرغم الثورة التى قامت بها ضد ما كان سائداً قبلها ، إلا أنها لم تغفل فى الحقيقة العامل البصرى . فهى تبدأ بأجسام ملموسة ، تتحول تحت تحليل الفنان إلى أشكال هندسية ، يشف بعضها عن البعض الآخر فى قالب معمارى ، فى وضع مسطح أو مجسم .

لكن الحركة السريالية . وقد ولدت فى ظروف الحروب العالمية ، كان الإنسان فيها يخس باليأس والمرارة من كل الأوضاع التقليدية . كان لابد من بروز مغزى جديد لفن يستطيع أن يعوض الإنسان عما فقدته من حرية . ويحقق له كثيراً من أحلامه التى تصطدم بواقع الحياة المترمة . لذلك فإن السريالية كانت مدخلا ناجحاً لبعث الخيال . الذى يتميز به الأطفال فى السن الصغيرة . بعثه إلى الوجود

بأفكار كثيرة ، وخيالات متعددة . وهلوسة لاحصر لها . من النوع الذى يعانى به الفنان كإنسان مثل غيره من الناس . حتى وإن لم يستطيعوا التعبير بأدوات الفن ، كما هو الحال مع الفنانين .

وما يهمنى فى الحقيقة فى هذا المجال ، أن السريالية كانت فى واقع الأمر انطلاقة مضادة للتمزق الاجتماعى الممثل فى الفن التقليدى ، فمجرد أن يضع فنان شارباً على الموناليزا ويعرضها على هذا النحو . ففى الحقيقة يريد أن يسخر من القواعد والأصول التقليدية . ويعلن سخريته للناس . فوضع الشارب على موناليزا ، تكسير للقواعد الكلاسيكية ، وفى نفس الوقت تحطيم للأخلاق المرتبطة بالمثالية الجمالية التى تخضع لها موناليزا ، ثم إن اهتمام السريالية بما هو مخفى فى اللاشعور ، أدى بطبيعة الحال إلى محاولة غير مباشرة لتحرير الفرد من مكبوتاته ، بل ومن سجنه الاجتماعى الذى ورثه منذ طفولته ، وما يرتبط به من معايير للجمال ، والقيم ، والسلوك . بوجه عام .

فالسريالية طفرة من ناحية التطور التاريخى للفن . لأنها فى الحقيقة حاولت أن تعين الفنان على أن يواجه نفسه ، ويخرج من لاشعوره . وبطريق غير مباشر ، أغلب الأفكار والوساوس التى تقلق مضجعه . وحينما يفعل ذلك ، فإنه بعيد الاتزان لنفسه . ورب متساؤل يقول : إن السريالية تهتم بالناحية الفردية ، وهى بالتالى لاتصل إلى فن عام يجد استجابة عند الجماهير . فإذا ترك كل فنان ليبدى ما يقلقه . كان معنى هذا أننا سنرى طوال الوقت رموزاً وأشكالاً ليس لها دلائل . إلا إذا حللنا شخصية الفنان ، واستطعنا أن نضع إصبعنا على عوامل القلق

المسببة للصراعات اللاشعورية التي يختجزها لنفسه . وتخرج ملحة دون أن يشعر بها من خلال تعبيره في التصوير . أو النحت ، أو أية خامة أخرى .

لكن التحليل النفسي . رغم أنه قد أبرز لنا أهمية العامل الفردي في دراسة الشخصية وتحليلها للوصول إلى منبع الشك والألم . إلا أن « يونج » قد استطاع أن يوضح لنا مفهومها لما أسماه « اللاشعور الجماعي » . وتفكيره يهمننا في هذا المجال . إذ أن الفنان رغم أنه يكشف عن شيء شخصي في أعماله ، إلا أن ما يعاينه في الطبيعة كل إنسان يصور مبهقاً لما يمكن أن يعاينه غيره من البشر في نفس الظروف التي يمر بها . وعلى ذلك نجد أن الفنان إذا نجح في تعبيره بحيث استطاع غيره من الناس أن يستجيب لهذا التعبير . فمعنى هذا أن ذلك التعبير قد نجح في أن ينتقل من الشكل الشخصي العابر . والشخصية المصادفة . إلى مشكل عام يستلج عايد من الناس الاستجابة له . والإحساس به . ورؤيته . والانفعال بالرؤية .

وعلى هذا الأساس . فإن الفنان السريالي الناجح قد يوقنل لنا من لاشعوره شيئاً جماعياً شيراً . وفي الحقيقة إن المتفرج لا يستجيب فقط للموضوع البصري الذي يعبر عنه الفنان . أو للترابطات التي تثار حول هذا الموضوع البصري ، أو لارتيم الجماعية البنائية التي يتم بها التعبير . بل هناك شيء بالنسبة للتعبير الفني بوجه عام جابر بالملاحظة والاهتمام ، وهو أن أي شكل يرسمه الفنان قد يكون له معنى على درجة عميقة . أو سطحية . حسب خبرة الفنان . وبتملدار تعابشه مع هذا الموضوع منذ

وقت مبكر . قد يرجع إلى طفولته الأولى .

وعندما يتخذ فنان معين ، الحصان موضوعاً لتعبيره ، فالتوقع أن هذا التعبير سيختلف عند هذا الفنان عن الحصان عند غيره من الفنانين . وسيكون الحصان في كل تعبير موضع إثارة على الجمهور الذي يراه . وبدون البحث المستفيض في أسباب الإثارة ، فإن النتيجة الحتمية أن هناك عملاً يحتوى على موضوع الحصان يثير الجمهور ، أكثر من عمل فني آخر يحتوى على نفس الموضوع ، لفنان مختلف . وحتى إذا كان للفنان مجموعة من الأعمال الفنية تتضمن موضوع الحصان ، فليس من المتوقع أن تكون كلها على درجة واحدة من الفاعلية . بحيث تستطيع أن تستحوذ اهتمام الجمهور بنفس الدرجة .

فالفنان يمر دائماً بالمحطات من الامتلاء والإفراغ . وقد تزداد شحمته الانفعالية نحو موضوع معين في وقت ما ، وقد يفتر هذا الشعور في وقت آخر . لكن الفنان عموماً حين يبدأ عملاً وهو مشحون بقوة انفعالية ، فإنه ما إن يضع خطوطه على اللوحة ، حتى تبدأ عملية تفاعل مستمرة بينه وبين كل لمسة . وكل خط أو مساحة يضعهما على اللوحة . حتى إنه طوال عملية الخلق يتم صراع بينه وبين الأشكال المختلفة ، وتمر الصورة في مراحل متعددة قبل أن تنتهي ، وهذه المراحل توضح حقائق كثيرة لهم أى محلل للعملية الفنية .

فالأفكار التي يبدأ بها الفنان ، تختلف عن النهايات التي ينشئ عندها . وفي أثناء العملية ، يتعرض كل شكل ، كما يتعرض كل فكرة . للتغيير والتعديل . لأن الصورة بعناصرها تتطلب عمليات من

الاتزان ، والتوافق ، والتكيف ، ليأخذ كل عنصر مكانه الملائم في الصورة . وهذا المكان يتيح له أن يؤدي وظيفته الفنية بالنسبة للعمل الفني ككل . وهذه الوظيفة التي يتطلبها كل عنصر ، لا يستطيع أن يتكهن بها الفنان قبل أن يمر بها ، ويخوض في صراعاتها . حتى ينهى منها . فأوضاع الأشكال ، والألوان ، والرموز ، لا يمكن التنبؤ بها مستقبلاً . وإنما تأخذ أوضاعها والصورة تكتمل : ولا تستقر هذه الأوضاع حتى تنهى الصورة .

ويمكن أن نتبين أهمية اللاشعور في هذا المجال . حيث إن اللاشعور يحمل الانفعالات التي توضح الاستجابات التي كونها الفنان نحو الأجسام منذ سنوات طويلة قد ترجع لطفولته . وكما رأينا في صورة مارك شجال : « الموت » ، أن الصورة بعلاقاتها لم تكن وليدة الصدفة . ولكن حسب ما رأينا من التحاليل المختلفة ، أن فكرة الصورة كانت حلاً مبهماً ساورت الفنان منذ عهد بعيد ، والرموز التي وضعها كانت تشير لديه ارتباطات لعمه ، وجده ، والدة ، وابن عمه . حتى إنه وهو يصور كل فكرة يرسمها . وكل رمز يصوره ، مرتبط بشيء داخلي كان يدفع نفسه للخروج . وعندما استقرت أوضاع الصورة ، كانت تنفيساً واضحاً للحلم كما ظهر في وعيه .

لهذا ، حينما يصور الفنان ، فإن أوضاع العناصر في الصورة ، تحركها دوافع خفية . وتشكل أوضاعها . وتتغير إلى أن تستقر متصلة بهذه الدوافع . وهذا يبين لنا ، أنه حتى في الحالات التي قد يتصور الإنسان فيها أنه يعبر تعبيراً تجريدياً خالصاً ، فيلغى العالم البصري

ويستبدله بأشكال هندسية : كالدائرة ، والخط المستقيم ، والمثلث ، وأى بطش هندسية لا كيان هندسى لها ، حتى فى مثل هذه الأشكال ، لا يمكن التحدث عن النتيجة باعتبارها تجريداً ، على أنها خاوية من المعنى أو الانفعال . فلك الأشكال الهندسية ، ترتبط أصلاً فى محيط حياتنا بدلائل بصرية . وهى فى حتميتها تستثير لاشعورياً مثل هذه الدلائل : فالدائرة قد تكون كرة ، أو قمراً ، أو رأس عصفور . أو رأس آدمى ، أو ندى امرأة . أى أن الفكرة الكروية . هى فى حقيقتها خبرة إنسانية عامة . أما المستطيل فيستثير بيتاً ، أو دولاباً . أو كتاباً . أو نافذة أو باباً ، والخط المستقيم فى ذاته يستثير الأفقية ، وإذا وضع رأسياً يستثير التعمد . وهذه الأشياء يشعر بها الإنسان حينما يكون مستلقياً على الأرض . أو واقفاً .

لذلك ، فكل تجريد ليس معناه هروباً من خبرة الحياة . فهو فى الحقيقة تعميم لهذه الخبرة ، وإظهارها مرتبطة بالانفعالات العامة . من هنا نرى أن الفنان ، سواء بدأ بالتجريد ، أو بالرموز ، أو بالأشكال البصرية ، سيظل نجاح عمله متوقفاً على مقدار الانفعال الذى حملته هذه الأشكال والأجسام ، بحيث استقرت فى أوضاعها المثيرة داخل العمل الفنى ، يحكمها كل فريد مسيطر .

لذلك فإن المدرسة السريالية الحقيقية ، هى أكثر ما تكون اتجاهامفيداً للتكيفية ، أو الوحشية ، أو غيرها من المدارس . إنها بالتأكيد أحد الاتجاهات الرئيسية فى القرن العشرين . التى استطاعت أن تروظ اللاشعور وتعترف به كمعين للفن ، سواء من ناحية منبع العناصر التى التربية الفنية

يعبر عنها . أو رسم هذه العناصر وتنظيمها داخل العمل الفني ، حتى
تصل إلى تكاملها .

وعيب النظرة السطحية ، أنها غير قادرة على الصبر الذى يدفعها
إلى تفتح النفس إلى الرؤية الفنية السليمة . فالنظرة المتعجلة ، تبحث
عن الموضوع كعنوان . دون أن تدرك دلالة الانفعالية . فهى بالتالى
تبحث عن العارض ، وتستبدله بالدائم ، وعندما تفعل ذلك تفوتها النظرة
الفنية وارتباطها بشخصية الفنان . وبالشعور الخاص والعام ، أى
الشعور الفردى . والشعور الجماعى .

وفى الحقيقة ، كل عمل فنى يحمل جانباً سرالياً ، حينما يؤكد
الشعور وما يختزنه من انفعالات . وهو فى نفس الوقت بنائى ،
حينما يصوغ هذه الأفكار . فى قالب ، ويربطها بعضها مع بعض فى وحدة .
وسيلظل مكون الشعور . همساً للفنان . والمحلل النفسى . لأن الفن
تعبير عن الشخصية . والمحلل النفسى دراسة لهذه الشخصية .

الفصل التاسع

الفن وسيلة تنفسية

مقدمة : على الرغم مما للفن من وظائف كثيرة ، إلا أن ما كتب باللغة العربية عن وظيفته التنفسية قليل ، مع أنها من الوظائف الهامة التي تساعد على اكتساب الفرد للصحة النفسية . والمقصود هنا بالتنفيس ، الإفصاح عن بعض المعاني والأفكار التي استترت في اللاشعور ، وحجبها ظروف الحياة وتقاليدها عن أن تخرج جهاراً للناس كي يتأملوها . ويعرفوا مضمونها . وقد يسأل الإنسان نفسه : ما هي تلك الأفكار التي ليس من الميسور الإفصاح عنها ؟ من الطبيعي أننا نعيش في مجتمع له ضوابطه الأخلاقية ، ومقوماته الاجتماعية ، وهذا يعنى بالضرورة أن هناك أشياء يرحب بها ، ويسلم ، بينما هناك نزعات كثيرة يعتبرها خروجا عن التقاليد ، وعن الأصول. لذلك فإن لم يستطع تهديها ، يضغط عليها ، فتختزن في اللاشعور متحينة الفرص لتخرج مقلقة راحة صاحبها ، إن لم تخرج مغلفة بصورة أو بأخرى .

الفن يعكس الأفكار الكامنة : والفن باعتباره وسيلة من وسائل التعبير . يعطي فرصة للمعبر كي يعكس كثيراً من الأفكار الكامنة عنده . والتي تقلقه بين حين وآخر ، ولا يجد مغزى إلا الإفصاح عنها . فإذا ما فعل ذلك ، خفف الإفصاح عن هذا الضغط الخفى . وأكسب الفرد اتزاناً مع البيئة أكثر مما كان عليه في حالته

الأولى . ولا يغيب عن القارئ ناء السوء التي نشاهدها في دورات المياه بالمدارس ، وفي الأماكن العامة . فهي ترسم بعيداً عن الرقيب ليُحدث الذي رسها كل من يأتي لمشاهدتها . عن نزعتة الجنسية المكبوتة . وكيف يتصور نفسه وهو يحققها . لديه أن الرسم هنا يسجل شيئاً لا تعترف به الجماعة . أو أنه على أنه غير أخلاقي . ولهذا يأخذ صورته السرية في الأماكن التي يرتادها الناس ، وينعزلون بين أنفسهم فيها . على أن النزعات التي يكتبها مجتمع معين ، لظروفه الاجتماعية ، وعقائده المتوارثة ، واتجاهاته السياسية والدينية ، قد لا يكتبها مجتمع آخر له نظرة مغايرة للمجتمع الأول . لهذا ظهرت في السنوات الأخيرة معارض في شمال أوروبا . توضح دور الفن التشكيل في إثارة الجنسية ، وتبين برسوم إيضاحية ، ممارسات العملية الجنسية في الشعوب : البدائية ، والهندية ، والصينية . واليابانية ، وغيرها . وقد ظهرت في الحضارة المصرية القديمة رسوم إله التناسل ضمن الآلهة الكثرين ، وما زالت تُرى صور له منحوتة على المعابد ، في الأقصر ، وفي غيرها من الأماكن التي تكتظ بالآثار المصرية القديمة . ومع أن التقاليد الأخلاقية تستنكر حتى التحدث بصراحة في مثل هذه المواضيع ، إلا أن فن إثارة الجنس^(١) أصبح من مكتشفات العصر الحديث من ناحية الجراءة في عرضه على الناس ، وعدم الشعور بخجل من ذلك . فكأن الفن في هذه الحالة . شجع الإنسان أن يجابه نفسه ، ويواجه نزعتة الجنسية التي تعتبر من أهم نزعات حياته التي وُلد بها لتبقى على نوعه . شأنه في ذلك شأن سائر

التزعات الأخرى العدوانية ، أو التزعات الخيرة السمحة ، التي توضحها الصور التشكيلية عبر العصور .

على أن كثيراً من الأشياء التي تكبت ، قد يستباح كتبها بالنسبة للشخص المتزن الذي يقبل التكيف مع البيئة . ولذلك فإن الشخص العادي ، وإن كان يعاني من هذه المكبوتات ، إلا أنها لم تصل إلى الدرجة التي تسبب له انهياراً ، أو عدم تكيف مع البيئة . لهذا فإن الرسم في السنوات الأولى من العمر على الأخص ، يعطي فرصة للأطفال ليخبروا عن الضغوط التي تدور حولهم مهما كان نوعها . وحينما ينجح الطفل في هذا التنفيس ، فإنه يسرّيع إلى حد ما من هذه الطاقة التي كانت تعلق مضجعه . ولكننا نتصور أن ما ينفس عنه الطفل إنما يرتبط غالباً بحاجاته التي لم تتحقق . مهما كان نوع هذه الحاجات . فكلنا يتصور الطفل المحروم ، والدليل ، والذي فقد عطف أمه أو أبيه ، والذي شتت بلا مأوى منذ صغره . والذي يعاني من التناقض الأسرى ، أو من أم مطلقة ، أو أب عاطل أو سكير ، أو من وضع غير صحي من الناحية الاجتماعية .

تفسير رسم جندي : وقد شاهدنا مثلاً بلندي جاء إلى العيادة النفسية بمستشفى المعادي ، فعلى الرغم من كبر سنه ، فإن ما كان يعانيه في طفولته ، ظل وراءه يتابعه ليؤكد فشله ويدفعه لمحاولة الانتحار ، عن طريق تعاطي الأسبرين بكميات كبيرة حتى يلفت الأنظار إليه ، هيأت الناس لإسعافه علّه يجد في ذلك مخرجاً لما يعانيه من أزمة نتيجة لما حدث له في طفولته . وهذا البلندي حين كان طفلاً ، حاولت جدته أن

تغرى والدته لتتزوج غير أبيه . في الوقت الذي أغرت بنت الجيران ، الأب ليتزوج منها . وعندما تفاقم الوضع ، اضطر الأب أن يطلق زوجته ، وتزوج بنت الجيران . وقعت الأم في إغراء شخص آخر . كانت تتصور أنه سيتزوجها لو أن زوجها طلقها ، لكنه غرّر بها وتركها بعد أن طلقت . وكانت النتيجة وجود الأم في حالة يائسة . ومعها طفلها ، وهو يتمنى أن يجد عطف أبيه . فيكتشف أنه ذهب عنه ، ويتجه لأمه ، فيجدها مشغولة عنه . أو ، بتتسه بعد أن وصلت إلى هذا الوضع . وذلك التناقض . ورغم أن الطفل قد كبر وذهب إلى الهندية . إلا أنه كان يشعر دائماً بفشله . وأن ما فقده وحرم منه من عطف ، كان طوال الوقت يطلبه في كل شيء ، حتى وهو يحاول الانتحار . وعندما رسم هذا الهندي رسومه (شكل ٤٠) ، كان من بينها رسم يبين نفسه وهو طفل : في الثلث الأوسط من الورقة ، يقف متحيراً إلى أين يتجه ، ماداً ذراعيه وساقيه . وفي الثلث الأيمن رسم والده يدير ظهره له متجهاً في اتجاه آخر ، كذلك في الثلث الأيسر رسم أمه في نفس الوضع الذي رسم فيه أباه . وما هو الطفل يعبر عن يأسه وقنوطه ، وكأن الرسم أحد الوسائل في كشف ذلك بوضوح .

الفن والصحة النفسية : والسؤال الذي يتبادر لنا : هل مجرد أن رسم هذا الشخص منظرًا كهذا . معناه أنه استعاد صحته النفسية ؟ إن المسألة ليست من البساطة بهذا القادر . لهذا ، فإن الرسم في هذه الحالة يعتبر مدخلاً لكشف النقاب عما يعانيه الفرد ، أي وسيلة تشخيصية . وتنفسية . ولكن لا بد لتبين العلة . أن تبذل محاولات لإعادة

تتطفل إلى حالته الطبيعية ، وذلك بإيجاد معوضات لما يعانيه من نقص .
ومن البائس أن التنفيس من خلال الفن ، يعيد إلى الشخصية شيئاً من
انزائها ، والمسألة تتوقف على الانفعالات المرتبطة بالتعبير التشكيلي ،
فالأشكال الفنية قد تحمل دلالات بقدر ما تتضمن من قوة انفعالية
دافعة ، وقد تكون سطحية إذا خلت من الانفعالات . فالفنان يمتلي
بالانفعالات حينما يتفاعل مع البيئة . وهو يفرغ هذه الانفعالات في
قوالب فنية ، وكلما استطاع أن يفرغها بحس ، أو يخرجها بكامل ثقلها
في فنه ، انزاحت عنه شحنة انفعالية كبيرة ، كان من الممكن أن
تقلقه لو لم ينجح في إخراجها . وعلى ذلك فالفنان حينما يتفعل ، يحتاج
إلى نوع من الحرية ليخرج انفعاله بأمانة ، يخرجوه لتحسه الناس ،
فتستجيب له ، فيزيل عنهم الغمّة ، مثلما يزيلها عن نفسه ، فكأنه مثل
رمزي لهم ، عندما ينفس عن نفسه من خلال الفن ، يفيق ويتزن ،
وتفيق الجماهير وتتنز معه . فالتعبير عن الضغط الانفعالي والإفصاح
عنه ، أحد الوسائل لاستعادة الاتزان النفسي والصحة النفسية ، للفنان
وبالمشهوره .

ولقد نجح الفن من الناحية التحليلية ، في الكشف عن كثير من
الحالات النفسية ، وخاصة بالنسبة للأطفال صغرى السن ، الذين لم
يتقنوا بعد القراءة والكتابة ، أو يكتسبوا من الشجاعة ما يمكنهم من التعبير
عن مكنوناتهم إلى الكبار .

والحقيقة أن التعبير بالرسم ، أو بالإنشآت الفنية الأخرى ،
لهو مصدر خصص لتجسيد الانفعالات ، وإبراز الحاجات التي يعاني

الفرد من عدم تحقيقها . فلو أنها ظهرت بهذا الشكل ، ساعدت في إيجاد تشخيص لما يعانيه الفرد ، ويتبقى بذل الجهود لإيجاد علاج ناجح .

الموضوعات المثيرة : ونحن في مراحل التعليم المختلفة ، لا نعطي حصصاً للفن بمختلف شأواته ، ولاندرك من ورائه إلا المهارات التي ينبغي أن يحققها التلميذ . ونغالي في أهمية النتائج ، ونضبط على التلميذ بمختلف الوسائل كي يصل إلى نوع من الكمال الفني في كل ما يعمل . وفي الحقيقة إن التعبير الفني ، وهو يستند إلى عواطف الإنسان ، لا يمكن أن تشحن هذه العواطف بمادة مفتعلة مزيفة من الخارج . فعواطف الطفل تتكون من عوامل كثيرة معقدة في البيئة ، عوامل يكون عادة لها الغلبة فوق كل العوامل الأخرى ، بحيث يجعل لبعض الموضوعات مثيرات لها معنى معين لدى الطفل ، أكثر من موضوعات أخرى . والذي يحدث أنه لا يوجد مجال للبحث حول الموضوعات التي تناسب مع طفل معين ، والموضوعات المختارة عادة ، مثل : السوق ، المولد ، الحقل ، السفر ، إلى غير ذلك من موضوعات ذات طابع اجتماعي عام . فهي في كثير من الحالات تعتبر مثيرات خارجية . بمعنى أصبح لا يتفاعل لها الطفل انفعالا داخلياً ، وإنما يتجاوب معها باعتبارها مظاهر خارجية ، يراها في بيئته . لكنه لا يأخذ فيها دوراً رئيسياً . لهذا ، فإن كثيراً من الأطفال حينما يرسمون تلك الموضوعات ، إنما يعالجونها كما لو كانت تمارين ، وتكون نتيجة التعبير عادة مجسوة من اللزمات والكليشيهات المحفوظة . التي لا تنبثق عن مغزى أصيل ، أو معنى ذاتي ، فيما يعبر عنه الطفل .

الموضوعات وأغوار اللاشعور : ولصعوبة اختيار الموضوعات التي لها دلائل نفسية ، فإنه من العسير الجزم بنوع المدخل الملائم في كل حالة ، وبخاصة في التعليم الجماعي الذي يحدد في الفصل الواحد ما لا يقل عن ٥٠ تلميذاً . فما قد يصلح لنفر من الأطفال ، قد لا يتفق مع بقيتهم ، لأن الدلائل النفسية للموضوع لا بد أن تستند إلى عوامل فردية ، أي يكون لها صدى في نفسية الطفل بالذات . ويلاحظ أن الأسلوب المتبع في التحليل النفسي ، سواء عند « فرويد » ، أو « يونج » هو كشف النقاب عن تاريخ العوامل النفسية التي أثرت في المريض ، ويكشف المعالج عادة طبقة بعد طبقة حتى يصل إلى أغوار اللاشعور ، لعرف العوامل الماضية التي كان لها هذا الدور المؤثر في الشخصية . ويتضح من ذلك أن موضوع الرسم الذي له قيمة تنفسية حقيقية عند التلميذ ، هو الذي يركز على إثارة أعماق اللاشعور . ومثل هذه الموضوعات لا يستطيع المعلم أن يعرضها لو أنه عاش بمعزل عن تلاميذه ، وعما يدور في بيشهم من حوادث . كما أنه سوف لا ينجح في اختيار المثيرات الحساسة بالنسبة لهم ، إذا كان قد أقام بينه وبينهم حائلاً . بحيث انتهى بأنه لا يعرفهم فرداً فرداً . وبما يزيد الطين بلة . إذا كان ذلك المدرس من النوع الذي ينقل عن الغرب ولا يفهم ما ينقل ، ويطالب تلاميذه بتقليده حرفياً أو نمطياً ، دون أن يسمح لهم بتكشف فردى أصيل يثبت مساهمتهم الفريدة فيما يعبرون عنه . إن هذا المدرس ليفسد على تلاميذه كل تجربة . ويعقد من شخصياتهم أكثر مما هي معقدة ، حيث إن ضغطة الخارجي بأشكال وأنماط صنعت ونمت في بيئات مختلفة ،

لا بد وأن يزيد من تأثير الكبت ، فيشايح السطحية ولا يسمح لانفعالاتهم بالخروج . إن ما يحدث في مثل هذه الحالة ، ليس فناً ، وإنما درس من الأجرومية لا ينتهى إلا بسأم ، وضجر ، وملل ، من جانب التلاميذ ، ولا يحقق المغزى التنفيسى الذى أشير إليه .

التوازن : وفي الحقيقة إن الفن حين ندرك وظيفته في التربية النفسية ، نتيين أن له دوراً هاماً في إكساب الشخص هذا التوازن بينه وبين البيئة ، عن طريق ما يحققه من عمليات تنفسية تتم من خلاله . وإذا تصورنا بعض المواقف التعليمية التى قد يتحرك من خلالها هذا التلميذ الصغير ، لضربنا أمثلة عديدة لذلك : إننا نفترض أن التلميذ الذى اكتسب صحة نفسية ، هو الذى استطاع أن يكتسب نوعاً من التوافق بينه وبين البيئة ، ونقصد البيئة الاجتماعية على وجه الخصوص ، سواء أكانت بيئة المنزل ، أو المدرسة ، أو الحى الذى يعيش فيه . ولا شك أن كل طفل توجد عنده حاجات تستثار بتناغمه مع البيئة في مواقف مختلفة ، حيث يمكن للإشباع هذه الحاجات . وكلما أشبع كانت صحته النفسية أفضل . وازداد توافقاً مع البيئة . لكن المشكلة أن كثيراً من هذه الحاجات قد لا تجد فرصتها للإشباع ، ويوضع الطفل في ظروف لا حول له ولا قوة ، بحيث لا يمكنه التغلب على العوامل التى تسبب له عدم الإشباع . لهذا ، فإن فشاه الحتمى يؤدي بالضرورة إلى إزاحة هذه الغمة من أمامه ، ومحاولة نسيانها بالقذف بها في اللاشعور . سواء أخذنا بوجه نظر فرويد في تفسيره اللاشعور الفردى ، أو أخذنا بوجهة نظر يونج من نظريته في اللاشعور الجماعى ، فالنتيجة أن

الرغبات التي لم تشبع تغرّص في اللاشعور . معنى هذا أن المعلم كى
يضمن الصحة النفسية للتلميذ ، لابد أن يخرج هذه العوامل بالطريقة
التنفيسية من خلال الفن . وسواء أكانت الموضوعات صامتة أم حية ،
فكلما أثير التلميذ نحوها ، استطاع أن يضفي حولها بعض المعاني الذاتية التي
تجعل من مظهرها مفهوماً خاصاً ، ودلالة مميزة عن غيره من التلاميذ ، حين
يعبرون عن نفس الموضوع .

الموضوع وتغيير البيئة : ولاشك أننا ندرك ذلك بطريق غير مباشر ،
حينما نتأمل موضوعاً واحداً في بيئات مختلفة . فالذى يحدث بالضبط أننا
نشاهد استجابات متنوعة في الدرجة . والنوع ، عندما نقارن النتائج
بين بيئة وأخرى ، معنى هذا أن العوامل النفسية التي تتكون حول
الموضوع في بيئة ما ، تكون أقل أو أكثر منها في بيئة أخرى ، حسب
عوامل الحرمان ، أو الإشباع ، التي تصادفها مثل هذه الموضوعات ،
من معان يحس بها الطفل لاشعورياً طوال ترعرعه ونموه في البيئة .

كان أحد المدرسين يطلب من تلاميذه في مدرسة أجنبية في الزمالك ،
التعبير عن موضوع : « زحام المواصلات » ، فوجد نتيجة مفككة
لارابط بينها . واستجاب التلاميذ بفتور للموضوع . لم يكن هذا الشيء
إلا لأن غالبيتهم لا يستخدمون المواصلات . وهم بالتالي لم يحسوا العناء الذي
يعانيه الشخص الذي يستخدمها ، فلم يكن لديهم من المعنى اللاشعوري
أية حصيلة تتفق مع ترجمة الموضوع . ولما أعطى هؤلاء التلاميذ موضوع :
« عيد ميلاد طفل » ، كانت النتائج أكثر حيوية ، وتشعر الرائي بمعلومات
غير عادية عن عيد الميلاد وكيف يحتفل به . فطفل من الأطفال

رسم الموضوع في حديقة داره وزينها بالرايات واللعب ، وبين الأطفال وهم يرتدون الملابس الجميلة ، يلعبون ويمرحون بعضهم مع بعض ، ثم أوضح في ركن الحديقة مناخذ الشاي التي توضع فوقها تورتة عيد الميلاد . مثل هذا الموضوع ، حينما حاول مدرس آخر أن يعالجه في «حي الحسين» ، لم يجد صدى إطلاقاً من التلاميذ ، لأنه في هذا الحى توجد عادات أخرى ، ولا يهتم الأطفال بأعياد ميلادهم . من هنا يتضح أن اختيار الموضوعات في الفن ، مسألة تحتاج من مدرس الرسم أن يكون عالماً نفسياً ، لأنه لا بد أن يضع أصبعه على تلك الموضوعات التي تستثير نوعاً من الخبرة عند تلاميذه ، وتنبؤه بأشياء عديدة أكثر مما يتوقعه .

وإذا صحَّ هذا في الحالات العادية ، فإنه أصبح مع الأطفال الذين يعانون من الكبت ، والحرمان ، والضغط الاجتماعية ، والذين يحتاجون إلى لفتة خاصة : هذا طفل فقد أمه وهو صغير ولا يجد حناناً تعويضاً عنها . وذاك طفل آخِر وجدانقسماً وشجاراً متواصلاً في بيته منذ أن تيفظ لمن حوله ، وثالث لا يرى أباه لأنه يعمل في فترات معينة يكون فيها الطفل خارج المدرسة ، ولا يلتقى بوالده إلا في أوقات متباعدة . وطفل رابع ذو أب عاطل ، أو يحاكم في السجن ، أو يعاني من زوجة أب تحرمه من أشياء كثيرة ، لا يجد متنفساً لإشباعها .

الفن وسيلة تعويضية : إن الفن في كل هذه الحالات ، يتضح دوره الخاص في أنه يمكن أن يحقق عملية تعويض بالنسبة لهؤلاء الأطفال الذين يعانون من كل جوانب النقص المذكورة . فحينما يجد الطفل فرصة ليفصح عن مكنوناته في ورقة الرسم ، فإنه بذلك يزيل

ثقلًا مما في نفسيته ، بل لعله وهو يزيل هذا الثقل ، يحاول أن يعمل من الرغبة المكبوتة ، فينظر إليها نظرة متسامية ، يجعله يدخل فيها أنواعاً من التعقل ، فعندما يتأملها ربما يأخذ منها حافزاً تعويضياً يجعله يتفوق عليها ، بدلاً من تقبله السلبي لضغطها الشديد واستسلامه ، فتؤثر فيه حيث لا يجد مناصاً من أن يفتتها ويخرج من إطارها بحكمة .

ومن الأمور التي لوحظت في أكثر من مجال ، وفؤء عنها في بعض المؤتمرات الدولية ، أن الأطفال المحرومين . والمعوزين ، والذين ينتمون إلى طبقات فقيرة ، نجد في رسومهم قوة دافعة غريبة ، وحيوية ، أكثر من الأطفال الذين نجدهم في وسط المدن ويعيشون على مستوى اقتصادى أرق . كما أنه لوحظ مع عدد من الفنانين ، أن حياة بعضهم ، التي امتلأت بالأساة وبالأسى ، كانت أحد العوامل التي تؤكد التكامل الذاتي الأصيل في تعبيراتهم . فإذا كان هناك عدد يعيش في رغد ، فإنه كذلك توجد غالبية عظمى لا تحس هذا الرغد . لهذا فإن الفنان الذى يعانى ، هو نفسه يحمل في تعبيراته أنواعاً من الدراما نجد صدى عند عدد كبير ممن يشاركونه الانفعالات .

دور الفن في التربية : إننا ينبغي أن نعيد النظر في دور الفن كوسيلة تنفيسية داخل خطة الدراسة ومناهجها . وإذا كنا نشكو في المجتمع من نوع الأشخاص الذين نتعامل معهم ، وعدم الشعور بالراحة نتيجة هذا التعامل الذى هو وليد التعقيد النفسى ، فإن الفن في الحقيقة ، يمكن أن يلعب دوراً كبيراً في تغيير بعض سلوك هؤلاء الناس ، بما يتيح لهم من فرص تنفيسية ، فيكسبهم اتزاناً وقوة توافقية مع البيئة . فالطفل

الذى لا يستطيع أن ينقل إحساساً بالكلام ، وبالعامل بالنسبة للغير ، يستطيع ذلك بيسر من خلال الرسم وهو يحاول أن يقنع الناس حين يرسم ، وحتى لو لم يجد من الناس اقتناعاً ، فعلى الأقل يكون قد أزاح عن نفسه شيئاً مما يشغله في حياته ، ويؤزم هذه الحياة . ومن النظرات التى ما زالت محدودة في تدريس الفن التشكيلي للتلاميذ ، الاهتمام به من زاوية إجادة الصنعة ، والحرفة ، والقواعد المحفوظة ، والتعبير على نمط هذا الفنان أوذاك . وما يؤسف له أن تدريس الفن وتقويمه مرّ وما زال يمر في هذا البناء السطحي من الأداء ، دون التوغل في جوهر الموضوع بالنسبة لبناء شخصية الفرد وتكوين نفسيته . إن تدريس الفن في المدارس ، يجب أن يكون من بين أهدافه الواضحة ، الإسهام الإيجابي في تكوين شخصية سوية ، قادرة على التفاعل بنجاح في حياة المجتمع بدلا من التقوقع أو الانعزال . لقد آن الأوان أن يفكر مدرس الفن في إنتاج تلاميذه على أنه ليس مظهراً لإتقان مجموعة من القواعد الرتيبة المحفوظة ، بل انعكاس لما يدور في كيان شخصية أصيلة لها مقوماتها الذاتية ، وتأثر وتأثر في الكيان الاجتماعي ، بما يعتمل في خلدها من انفعالات هي وليدة التفاعل مع البيئة . يجب أن يدرس مدرس الفن أعمال تلاميذه ، باعتبارها سجلات للنمو النفسى ، والاجتماعى ، ويعالج أصحابها من خلال ما يعكسونه من انفعالات ، ليساعدهم في اكتساب القدرة على التكيف ، وعلى النمو ، بلا رواسب معرّقة . إن الفن في المدارس ليس إذأ غاية في ذاته ، وإنما تتضح غايته من قدرته على تهذيب الشخصية ، وبناء استجاباتها الانفعالية ، بما يحقق لها التوازن في المجتمع . إن الفن له

دوره التنفيسى ، ويجب أن تلعب التربية الفنية دورها بالنسبة لساتر التلاميذ ، عن طريق هذا المدخل .

التنفيس واللاشعور الجماعى : ولايفوتنا فى هذا المجال أن نذكر شيئاً عن التنفيس من الوجهة الجماعية ، فالجماعة شأنها شأن الفرد ، تتأثر بالأحداث العامة ، ويمكن أن تكبت رغباتها وحاجاتها ولا تجد فرصاً لتحقيق فى الحياة بيسر . لذلك يمكن أن نجد فى بعض القصص المتخيلة ، والصور المعبرة ، فرصاً سانحة للتعبير عن هذه الإحساسات المكبوتة ، ولدينا فى القصص الشعبي ، قصة « أبو زيد الهلالي سلامة » وما يمثله من بطولة خارقة فوق المستوى العادى من البشر . فكل شخص فى الحقيقة ، يحس فى وقت من الأوقات بضعفه إذا ما قورن من ناحية قوته العضلية ، بغيره من الناس ، كما أنه يحلم بين حين وآخر بأن تولد قوى خارقة . تجعل له من الشجاعة ومن العنف ، ما يستطيع أن يسيطر به على أى عدو له ، وفى هذه الحالة ترتقى قصة أبو زيد الهلالي ، من مجرد أنها « حادثة » للتسلية ، إلى كونها صورة متخيلة لبطولات خارقة ، تعوض الضعف البشرى العام إزاء مجابهة الأحداث من الناحية البدنية .

كما أن هناك قصصاً أخرى ورد بعضها فى ألف ليلة وليلة ، تدور فيها الحوادث حول تصوير الإنسان المعوز الجائع ، الذى تضيق به الحياة ولا يجد قوت يومه ، بل يجد كل عوامل البيئة متكاثرة لاستغلاله وخنقه ، كما هو الحال فى قصة « معروف الإسكافى » ، التى تبين صراع هذا الإنسان مع زوجته التى تطالبه بالمستحيل ، وتشكوه ، ويتقرر لها مرتب رسمى تضيق حياته المادية بأن تنى به ، وتأخذ الفكرة

للخلاص من هذا الجحيم المميت ، بأن يترك كل شيء خلفه ، ويرحل بلا هدف إلى البلاد المجهولة . وهو حينما يتخبط في سيره ويمس ألم الجوع ، يبدأ في البحث عن مكان يتزوى فيه ليقضى ليلة ، فيجد خرابة لا يسكنها أحد ، ويضطر إلى أن يفتش أرضها لينام ، وإذا هو كذلك ، يظهر له نفر من الجن ، يحدثه محاولاً معه أن يحل له مشكلته ، ويعرض عليه الانتقال إلى بلد بعيد ، وعندما يسأله معروف الإسكافي : كم تبعد هذه البلد ؟ يجيبه : شهراً وأياماً ، ويتساءل معروف : كيف له أن يصل إلى هذا المكان النائي وهو رجل مجهد ، جائع ، فيعرض عليه الجن أن يحمله على ذراعه ، وبأسرع من لمح البصر ينقله إلى هذا المكان . وسياق القصة ، يبين هذه القوة الخارقة التي تمنح الإنسان في حياته العادية أن يحصل عليها ، ولا يجد سبيلاً لذلك ، فيتصور نفسه وهو في حالة الضيق وقد جاءت النجدة من حيث لا يدري ، وهامى بالفعل في صورة جنى يؤدي له كل ما عجز عن تأديته في حياته العادية . فخيال الكاتب هنا ، يمثل في الواقع ألماً عاماً ، كما يوضح الطريقة التنفسية التخيلية للتغلب على هذا الألم .

وحتى لو رجعنا إلى قصة المارد الذي خرج من القمقم ، وأراد أن يهدد الصياد بالهلاك ، لرأينا كيف استطاع الصياد أن يعيد هذا المارد مرة ثانية إلى القمقم ويرمي به في قاع البحر . فلا شك أن الحيلة يمكن أن تغلب على القوة ، وهي الحكمة التي نأخذها من مثل هذه القصة ، لكنها تبين في نفس الوقت ، فرصة تنفسية عظيمة أمام الذي ألفها ، والذي يستمع إليها ، فكل منهما يقع في مأزق ، إنه يجابه

بخطر خارق غير مألوف : خطر من النوع الذى يخشاه الإنسان فما هو هذا المارد الذى خرج من القمم ؟ وكيف يمكن أن يخرج على هيئة بخار ، ثم يتحول إلى جسد ويصبح عملاقاً فى طول المثلثة ، يهدد كيان الصياد ؟ وكيف فكر الصياد واستطاع بذكائه أن يعيد هذا المارد إلى أصله . ويغلق عليه غطاء القمم ؟ إن القصة لاشك تحمل فى طياتها ، نوعاً من التنفيس ، تنفيس عن الخوف من الغريب واستخدام الحيلة للتغلب عليه .

فى الحقيقة لو تأملنا « الحواديت » التى تحكمها الأمهات للأطفال فى صغرهم ، لوجدناها ممتلئة بتلك الخرافات البعيدة التى ليس من السير حصرها . فهذا رجل تغوص رجلاه فى الطين كما فشل فى تصويب طلقاته على طيور فوق بوابة المدينة . إلى الدرجة التى يكاد يختفى فيها تحت الأرض ، وذاك إنسان سقط فى البحر . فابتلعه الحوت . وظل يعيش فى جسمه دون أن يموت . بل واستطاع أن يجد وسيلة للخروج من بطن الحوت حياً .

أليست قصة « روبنسن كروسو » . مدخلا لمجابهة الميهم ؟ فالجزيرة التى نزل إليها كروسو . لم يكن يعرف فيها شيئاً . ولا يعرف ما يحبته له القدر ، وتسير مغامرة القصة حول هذا النهج . فالكاتب استطاع أن يأخذ موضوع الحيرة التى تساور الإنسان حينما يجابه شيئاً مبهماً ويمجد له مخرجاً ، بل إنه حين يجابه مثل هذا الشيء يتنابه الريب ، والخوف . والقلق لكل المفاجآت . إلى أن يستطيع السيطرة عليها واحدة تلو الأخرى . ويبدو من هذا ، أن نجاح الكاتب متوقف إلى حد كبير على التربية الفنية

قدرته في إيقاظ كثير من الكوامن اللاشعورية الجماعية . التي لا بد وأنها كبتت في الطفولة البشرية إزاء ضعفها وعدم قدرتها على تفسير الأمور . والسيطرة على المستقبل أو التكهن به . لهذا فإن الكاتب ينجح في قصته بالقدر الذي يضع القارئ أو المتفرج . في الوضع الذي يعيد إليه الإحساس بضعفه . نتيجة عدم إمكانه مجابهة الأمر بوضوح . ثم يكسبه نوعاً من القوة الخارقة . أو الذكاء . أو الحيلة والدهاء . ليخرجه من الموقف الذي يتصوره أيضاً بشكل مغالى فيه . ليقابل بين المكبوت والمتنفس عنه . فتحل العقدة لدى المتفرج .

ولقد بلغنا « شارلى شابلن » منذ بداية القرن الحالى في رواياته إلى قصص صامت له هذا المعنى . ففي إحدى رواياته . يظهر وليس له وظيفة . ويبحث عن عمل ، ويضطر آخر الأمر إلى أن يقبل العمل شرطياً . إلا أنه يعمل في مكان قد هرب منه كل شرطى . فلم يستطع أحد أن يجابه ذلك الإنسان البدين المتهجم ، الذى إذا ظهر في الشارع ، هرب منه الناس جميعاً . وتصور الرواية . شارلى شابلن حين يرتدى زيه العسكرى . ويتزل لأول مرة في الشارع ويقابل هذا المتوحش . وكيف هرب الناس جميعاً واختفوا حول الأسوار . ليشاهدوا من بعيد . ماذا سيحدث بين هذا البدين . وشارلى شابلن . وتصور الرواية أيضاً . كيف انتصر شارلى على هذا الرجل البدين ، باستخدام الحيلة والذكاء . بدلاً من القوة . فقد استشاره للجري وراءه محاولاً إنهاك قوته . حتى جاء إلى مصباح الغاز . وحين أمسك البدين بشارلى ولوى عمود مصباح الغاز . استطاع الأخير بذكائه أن يدخل رأس البدين في فانوس الغاز ،

ولغناء هذا البدن ، لم يتَّهَبَ للحيلة . فاستنشق الغاز . وإذا به يخرُّ صريعاً على الأرض . ويقف شارل مهللاً . حيث تعود الناس جميعاً إلى اختبأت في جحورها . لتحمل شارل على الأكثاف ، لانتصاره على هذا الوحش . ويصور لنا هذا المنظر ، مقدار التنفيس ، الذى وضعه مؤلف القصة فى مدى إمكانية اكتساب الجسم المزبل (والذى يمثل مزبياً شارل شابلن) القدرة على السيطرة على ذلك الجسم الضخم المتوحش . والذى بدون هذه الحيلة . لكان قد قضى عليه . فالفكرة التنفسية هنا ، هى إلباس الضعف ثوب القوة عن طريق الحيلة ، وهو تنفيس ليس له أهمية فردية فحسب ، وإنما يصبح له أهمية عامة عند كل إنسان بحسب بقلته جسمه وضعفه إزاء الأحداث .

والحقيقة أننا عندما نستعرض القصص الخرافية . وحواديت الأمهات . وبعض الأساطير . نجد أن مغزى القصة ومحورها . يدور أساساً حول عمليات تنفسية تعويضية . استخدمت فيها الرموز البشرية لإبراز مضمون الفكرة . وقد يظهر الثعبان . أو الأسد . أو القروش ، أو الحوت ، أو الأخطبوط ، فى صور أعلاء الإنسان . لكن الإنسان كفرد عادى ، لا يرضى أن يمتن ويسيطر عليه أعداؤه . لذلك دأب المؤلفون على إكساب هذا الإنسان مزبياً من القوة . ومزبياً من الحيلة . والدعاء ، والذكاء ، حتى يظهر فى وقت يستطيع فيه التغلب على كل الأحداث التى تجابهه . فطاقة الإخفاء كقيلة بأن تحقيقه . يستطيع أن يضعف عدوه دون أن يرى . والمحتاجان يمكن أن يركبا له غميطير ، شأنه فى ذلك شأن الطير . فتخفف حركته وبسرع فى الاتصال من مكان

إلى مكان.. « وفراهيرو » الذى يظهر للأطفال . له هذه القدرة الخارقة . فهو يطير فى السماء . ويستطيع أن يسيطر على كل ما يجابهه من أعداء . فتفرح الأطفال حين تجد هذا المتنفس الرمزى الذى يتغلب لهم على عدوهم . الممثل فى شكل القط . أو غيره من الحيوانات المعتدية . وما زالت السينما إلى يومنا هذا . تلعب بهذا النوع من القصص الخارق . ففيلم « شارلى » يصور مخبولا يتحول إلى شخص ذكى ذكاء خارقاً . بعملية جراحية بسيطة فى المخ . وتعديل حالة هذا الشخص وتغيير . للدرجة لأن كل شىء أمامه . وكل علاقات من حوله . لا بد من أن تبدل وتغير . حسب المنظار الجديد .

ونخلص أن التنفيس ضرورة للإنسان ، سواء فى حياته العادية ، أو فى الحياة التى يحياها من خلال الفن ، على اختلاف أنواعها . وكثير من القصص التخيل ، والصور ، والحواديت ، تستمد قوتها من قدرتها على خلق هذا المجال النفسى ، الذى يجذب الإنسان . ويكشف عن نقط ضعفه ، ويعطيه طريقاً من الأمل . لإمكان السيطرة على هذا الضعف . ولو بطواهر خطوة لا يمكن أن تتحقق للعقل العادى ، فى الحياة الواعية الواقعية . ويعتبر رواد مقابر الأولياء الذين يضمون كل أملهم فى أن مطالبهم سيستجاب لها ، إذا كانت بينهم وبين ضريح الولى علاقة وفاء . يعتبرون أن كل مشكلة تعزى إلى عدم رضى صاحب الضريح عنهم . وعندما يعدون بالنذر ، فلأنهم يعتقدون أن لصاحب الضريح قوة روحانية فى تحقيق مطالبهم . حتى ولو لم يكن هناك ثمة صلة واضحة بين تحقيق المطلب . وهذه القوة الروحية المستترة . ومثل هؤلاء الناس . يعتبرون

ضريح الول كالمشجب . يغلغون عليه بكل همومهم . كما أن تفاؤلم
وتفكيرهم بالخير ، ينجى كله كرد فعل لعلاقتهم الروحانية بالضريح
وصاحبه . وفي الحقيقة حينما يرى الناس بمجوهراتهم ، وتقودهم
وكساوتهم الحريرية . فوق الضريح . وفي الصناديق التي حوله ، إنما
يجدون بما لديهم ، لقوة خارقة يعتقدون فيها ، ويرجع هذا الاعتقاد
إلى عام إمكانية تحقيق حلول لمشكلاتهم بالطرق العادية المتبعة ، لذلك
لا بد من وجود هذا الإحساس الخارق الذي يحل المشكلة بلا منطق . وبلا
مقدمات . فالمرضى بمرض مزمن : يمكن أن يُشفى ، والزوجة التي
اختلفت مع زوجها ، يمكن أن يعود لها هذا الزوج . والطالب الذي
يأمل في النجاح . يأتيه بلا تعب ، وهكذا نجد أن الناس في سداجتها .
تشعر بمتنفس عند أصحاب المقامات القديمة . وهذا التنفيس إيمان ضمني
بالقوة الخارقة التي لا يستطيعون تفسيرها . ولا يضطرون اضطراراً إلى هذا التفسير .
عود إلى التربية : وهكذا يبدو مما سبق أن غذاء الطفل الروحي منذ
الصغرى من خلال الرسم ، والقصة ، والحدوة ، ويتأكد في اللعب ، والرقص .
والمفاجأة ، والدrama ، والموسيقى ، والغناء ، حيث تجدد الطاقات الدفينة متفصلاً
من خلال هذه الأشكال المتنوعة للفنون . وقد آن الأوان أن يوسع مدرسو
القرن على اختلاف أشكاله نظرهم ، إلى المادة التعبيرية التي يقدمونها للطفل
في شتى أنواع الحامات ، سواء بالعلامات أو الرموز أو الصور البصرية .
حيث يستطيعون من خلالها أن يصلوا إلى تفسير لشخصية كل طفل .
وإدراك معلومات كثيرة عنها ، لاريب في فائدتها عند النظر في بناء هذه
الشخصية وتربيتها من الوجهة الاجتماعية السليمة .

خاتمة وتوصيات

لا ريب أن هناك ثمة صلة بين الترية الفنية كمجال وبين التحليل النفسى . فالمجال الأول يعنى برعاية الشخصية . وتنعكس آثارها فى التعبيرات الفنية مهما اختلفت الحامات والوسائل التى يعبر بها النشء عن أفكارهم . والمجال الثانى يحلل الشخصية ليكشف عن بعض المعوقات التى تسبب عدم اتزانها أو عدم تكيفها مع المجتمع .

لقد آن الأوان للربط بين المجالين كى يستطيع معلم الترية الفنية الحديث أن يحقق من خلال هذا الربط أحد أهدافه الرئيسية . وهو بناء شخصية سوية متعددة الجوانب قريبة من التكامل .

إن النظرة التقليدية التى ينظر بها معلم الفن القديم على تعبيرات الأطفال لا يرى فيها إلا نتائج تتميز بالضعف أو القوة من حيث إنها أعمال فنية . كما تنقيد نظرتة أيضاً بأصول الصنعة والمهارة التى أنجزت بها هذه الأعمال . وكل اهتمامه فى التقويم ينصب على التتميم على هذه الخصائص والبحث عن النتائج الممتازة وحدها .

لقد آن الأوان للمدرس الترية الفنية أن يضع نصب عينيه عاملاً جديداً يعينه فى قراءة نتائج تلاميذه ليصل من خلالها إلى شخصياتهم ويستطيع أن يتعرف عليها . ويصف لها الطريق الذى يساعدها على النمو والتطور . وما من سبيل إلى ذلك إلا بكشف النقاب عن مكتوبات الشخصية من خلال الرسوم والتعبيرات الفنية ، فالصورة صدى حى

الاشعور . وتحمل رموزاً مغلفة عن كثير من الأفكار المخترنة التي وقف العرف والتقاليد حائلاً دون بروزها أو تحقيقها ، فها هي تلوح مغلفة من خلال الفن . وعلى المربين تبين تلك الملامح وأخذها في الاعتبار عند معاملتهم لتلاميذهم .

كلما صغر سن التلميذ نجده يفيض بأفكار وانفعالات وتحريفات في رسومه . منبعا للاشعور . وليس من المنطق أن يتدخل المدرس ملازماً لتلميذه بتغيير في أوضاع رموزه ، أو استبدالها بغيرها ، أو الضغط عليه لتقليد الطبيعة . فيجب أن يزداد الوعي بالرباط بين علامات التعبير ورموزه الخاصة ، وبين ما يستمر داخل المتعلم من انفعالات ترتبط به ككائن متميز له ذاتيته ، فأى توجيه إذاً يجب أن يستوحى من طبيعة هذه الرموز ومضامينها بدلاً من أن يفرض كظواهر خارجية .

لا يجب التعجل في تفسير تعبيرات التلاميذ الفنية عموماً باستخدام المعايير التقليدية ، والقواعد الأكاديمية في الفن ، فلك تلك التعبيرات تتضمن معاني أكثر من التعرف على صلاتها بالطبيعة . وهذه المعاني قد لا تتعلق بإدراك الجمال ، أو ما يسمى بالرسم الصحيح من ناحية السن والأبعاد بقدر ما تتعلق بما يستعر في كيان المتعلم ، ويقلق راحته ، ويشغل فكره . وكلما جاء التفسير مرتبطاً بهذه الدلائل ، كان أوضح وأقرب إلى بناء الشخصية وفهمها .

إن المتعلم باعتباره إنساناً يستخدم الأساليب السلوكية المخرفة حتى في رسمه وتعبيره على اختلاف ألوانه . فعوامل الإبدال . والتجاوز . والتكثيف ، والتعويض . والتنفيس تبدو من خلال الرسوم . كما تظهر

النزعات الجنسية؛ والعدوانية والوساوس وحالات العصاب من خلال التعبيرات . ويمكن أن تعين هذه التعبيرات على التعرف على هذه الظواهر . أصبح الفن أحد وسائل العلاج النفسى والتشخيص . وفهم مضمون العلاج بالعمل على أنه صرف للمريض بشغله فى عمليات آلية فقط يعتبر غير كاف لإدراك دور الفن فى هذا الصدد . فالفن يعكس الانفعالات ويمتص شحنتها ويبين عن كثير من الخبايا المقلقة . فزاولته بجانب أنها تساعد فى التشخيص . فإنها أيضا تساعد على تحديد العلاج كعقوبة لفرق المعالجين من أطباء وإخصائيين فى التحليل النفسى والاجتماعى . لقد اهتمت المستشفيات النفسية الحديثة بالعلاج بالفن . وأصبح لزاماً علينا أن نأرب طائفة من الإخصائيين فى معهد التربية الفنية لدراسة هذا الموضوع والاستفادة من التعمق فيه فى ضوء آراء علماء التحليل النفسى ، حتى نجد هذا المجال طريقه فى مصر .

المراجع العربية

- ١ - ابن سينا (تحقيق الأهوازي) ، أحوال النفس : القاهرة : عيسى البابي الحلبي وشركاه ، ١٩٥٢
- ٢ - ... ارنست جونز (ترجمة الشنيطي) ، التحليل النفسي : القاهرة : مكتبة القاهرة الحديثة ، ١٩٥٦
- ٣ - انا فرويد (ترجمة النحاس) ، التحليل النفسي للأطفال : القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٨
- ٤ - دانييل لاجاس (ترجمة زيور والقفاش) ، المهمل في التحليل النفسي : القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٧
- ٥ - ... سيجموند فرويد (ترجمة زيور والمليجي) ، حياتي والتحليل النفسي : القاهرة : دار المعارف ، ١٩٥٧
- ٦ - ... سيجموند فرويد (ترجمة راجع ومراجعة فتنى) محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي : القاهرة : مكتبة مصر ، غير مؤرخ
- ٧ - سيجموند فرويد (ترجمة نجاتي) ، معالم التحليل النفسي : القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٥٨
- ٨ - ... صموئيل مغاريوس . مشكلات الصحة النفسية في الدولة النامية : القاهرة : مكتبة النهضة المصرية ، ١٩٦٩

٢٥٠

- ٩ . محمد حماد الدين إسماعيل . الشخصية والعلاج النفسي :
القاهرة : مكتبة النهضة المصرية . ١٩٥٩
- ١٠ -- محمود البسيوني . آراء في الفن الحديث : القاهرة : دار المعارف
١٩٦١
- ١١ محمد البسيوني . أسس التربية الفنية (ط ٣) : القاهرة :
دار المعارف . ١٩٦١
- ١٢ - محمود البسيوني . سيكلوجية رسوم الأطفال : القاهرة :
دار المعارف . ١٩٥٧ .
- ١٣ - يحيى بن شرف الدين النووي . شرح الأربعين النووية : القاهرة :
شركة الشرق . ١٩٧٠

المراجع الأجنبية

1. Fielding, W.J. *Sex and the Love Life*. N.Y.: Perma Books, 1948.
2. Freud, Sigmund. *Leonardo Da Vinci*. (A study in Psychosexuality). N.Y.: Rondon House, 1947.
3. Jung, C. (ed.). *Man and his Symbols*. N.Y. : Dell Publishing Co., 1969.
4. Jung, C. *The Undiscovered Self*. N.Y.: A Mentor Book, 1958.
5. Kronhausen, E. *Erotic Art*. N.Y.: Groves Press, Inc., 1968.
6. Merlo, Jan M. "Van Gogh seen by a Psychoanalyst" *Pittsegna*. Milan, Italy XI. 1 - N. 4, 1961.
7. Rubin, W.S. *Dada, Surrealism and their Heritage*. N.Y. : The Museum of Modern Art, 1968.
8. Schneider, D. *The Psychoanalysis and the Artist*. N.Y.: A Mentor Book, 1962.
9. Stein, Gertrude. *The Autobiography of Alice B. Toklas*. London : Arrow Books Ltd., 1960.

ثبت بالمصطلحات

F		A	
fury	غضب جنوني	abreaction	تفريغ
		abstraction	تجريد
		analysis	تحليل
genital	جنسي المرأة	anima	أنثى (للارجل)
		animus	أنثى (للأمراة)
G		C	
		case studies	حالات فردية
		castration	بتر خصاء
		catharsis	تفريغ
		cognition	تعرف
		condensation	تكثيف
		construction	تركيب
		counterfeit	البرود المزيف
I		D	
identification	تحديد	dada	الدادا
illegitimate	غير شرعي	displacement	استبدال
J		E	
justification	توفيق	epilepsy	صرع
juxtaposition	تجاور	erotic	فكرة شبيهة
		eroticart	فن إثارة الجنس
M			
mania	جنون		
masochistic	مأسوسية		
minotaur	وحش خرافة		
N			
neurotic	عصابي		
O			
orgastic experience	خبرة جنسية		
outlet	مخرج		

٢٥٣

S		P	
sexual anesthesia	برود جنسي	pathos	إحساس خارق
sophistication	مبتذلة	persona	قناع
sublimation	تسامي - إعلاء	phallic قضيبى	عضو الرجل -
substitution	تعويض	phallicism	عبادة الجنس
surrealism	السريالية	pop art	فن العامة
T		possession	تملك
technique	صنعة	procreation	إخصاب
tension	توتر	psychic convulsions	امتزازات نفسية
type	نمط	purification	تطهر
V		R	
victory	نصر	relaxation	استرخاء
virility	رجولة	release	إفراج
W		relief	فرج
womb	رحيم	rent	شق
		revelation	خلاص

تم إيداع هذا المصنف بدار الكتب والوثائق القومية

تحت رقم ١٩٧٢/٢٢٠٥

سنة ١٩٧٢

كتب المؤلف طبع ونشر دار المعارف

١٩٥٤	الخبرة والتربية (لجون ديوى) -- ترجمة
١٩٦٥	الفن الحديث -- ط ٢
١٩٥٧	الفن والتربية ط ٢
١٩٥٧	اتجاهات في التربية الفنية -- ط ٣
١٩٥٨	سيكولوجية رسوم الأطفال
١٩٧٢	أسس التربية الفنية ط ٤
١٩٦١	أصول التربية الفنية
١٩٦١	آراء في الفن الحديث
١٩٦١	الرسم في المدرسة الابتدائية
١٩٦٣	الفن وتنمية السلوك الاشتراكي -- سلسلة اقرأ
١٩٧١	طرق تعليم الفنون -- ط ٩
١٩٦٤	تجارب في التربية الفنية
١٩٦٤	العملية الابتكارية
١٩٦٥	الثقافة الفنية والتربية
١٩٦٩	نحت الأطفال
١٩٦٩	قضايا التربية الفنية
١٩٧٠	مبادئ التربية الفنية
١٩٧١	التربية لمجتمعنا الاشتراكي
١٩٧٢	التربية الفنية والتحليل النفسى

الصُّورُ الْإِيضَاحِيَّةُ



(١) مِسْتر هَايِد (١٨٨٦).

(٢) بَقْمَة حَبْر لِّلْمَحَلِّالِ السُّوَيْسِيّ - هِرْمَان رُوْشَاخ .

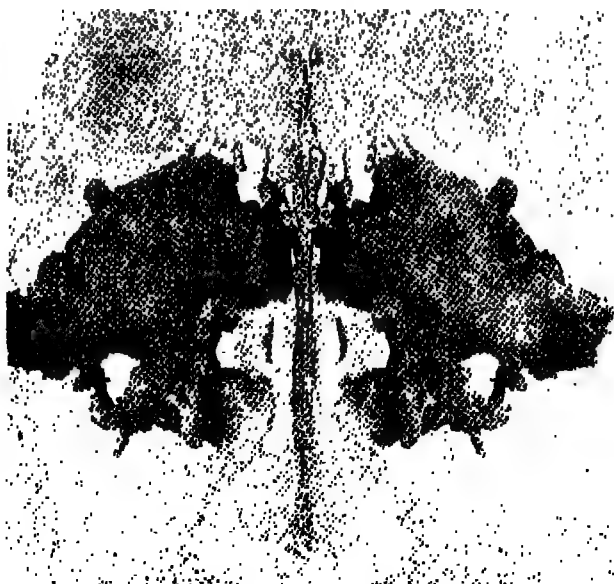


Figure 1: (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) (h) (i) (j) (k) (l) (m) (n) (o) (p) (q) (r) (s) (t) (u) (v) (w) (x) (y) (z)



Figure 2: (a) (b) (c) (d) (e) (f) (g) (h) (i) (j) (k) (l) (m) (n) (o) (p) (q) (r) (s) (t) (u) (v) (w) (x) (y) (z)





(۵) الانبیا و الانبیاس . ق ۱۷ . من خطوط کیمیائی .

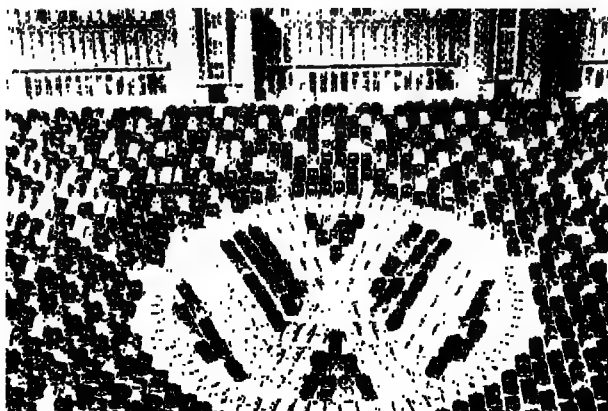
(۶) اِرہارد پناکوبی -- طریق زواعمی .





(٧) قصة بالينزلية .

(٨) لعبة المربعات .





(٩) الدعاية الانتخابية .

(١١) أنثى ودهيل السوق (١٩٦٢) .



1988 10 10 10 10 (10)



1988 10 10 10 10 (10)



(١٠) إليس في بلاد
المجانب (١٨٧٧) .



(١٧) لونا، دافشي
والله في الجنة .





(١٩) پایادو پیکارا .
جوتروود ستین (١٩٠٦) .



(٢٠) پایادو پیکارا - الحباء (١٩٠٣) .



(١٧) پایادو پیکارا .
لوتو (١٩٣١)



(٢١) ريتارد دى كاسو - موريلو (١٩٣٧) .

(٢٢) پابلو پيكاسو - الأستوديو (١٩٢٥) .

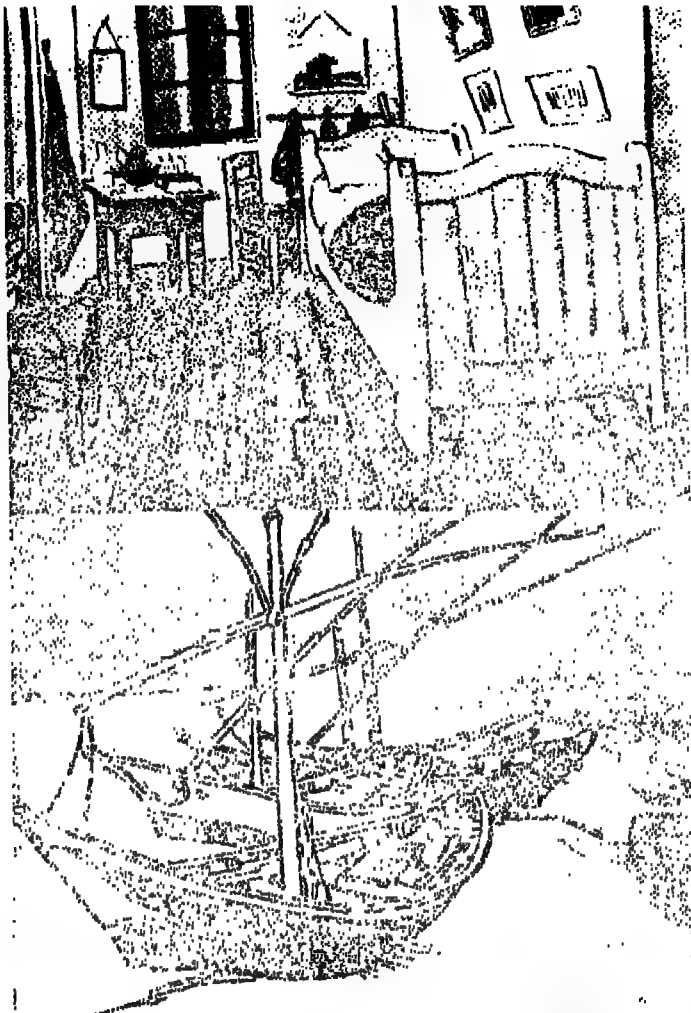




(٢٣) مارك شجال - الممت (١٩٠٨) .

(٢٤) مارك شجال - في الليل (١٩٤٣) .



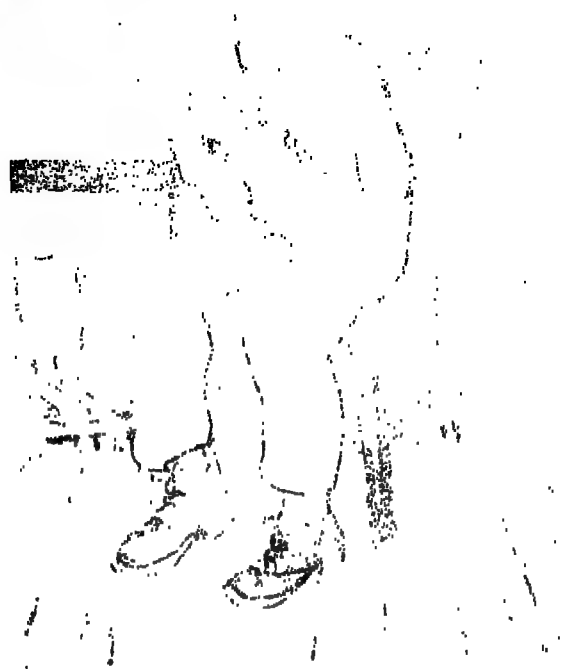


THE
CITY OF NEW YORK

THE
CITY OF NEW YORK



THE
CITY OF NEW YORK



(٢٨) ثنست وان جوش صبيحة رجل .



(٢٩)

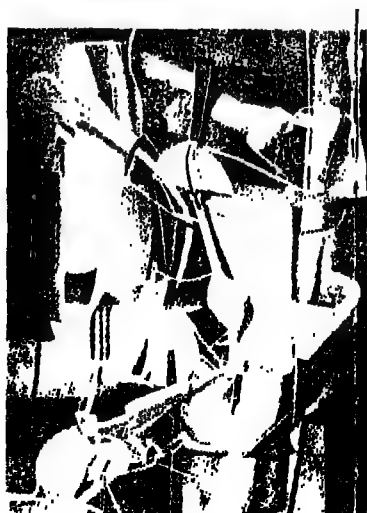
الحذاء



(٣١) (١٩١٢) ، ارميا دوشادو ، عارية في منزل الدرج (١٩١٢)



(٣٠) (١٩٢٦) ، بولك .



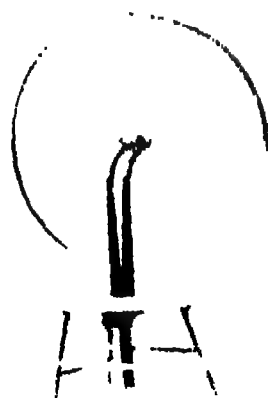
(٣٢) (١٩١٤) ، ارميا دوشادو .

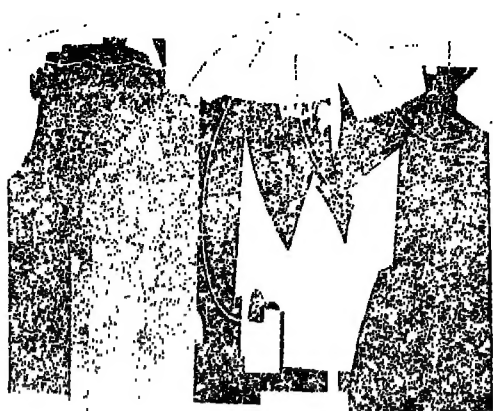


(٣٣) لارسل دو...
المسرح، من الرسومات إلى
الزوايا (١٩١١) .

(٣٤) لارسل دو...
مسرح، من الرسومات إلى (١٩١٣) .

(٣٥) لارسل دو...
مسألة، من الرسومات إلى (١٩١٩) .



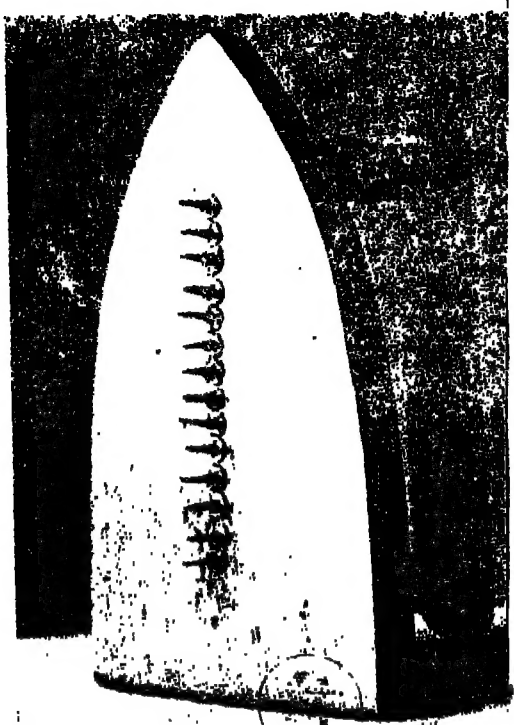


(٣٧) طابع راني - الرابطة والجيل (١٩١٦).

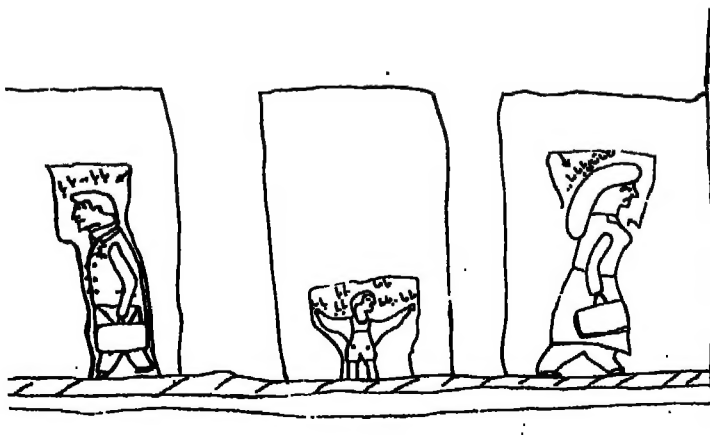


(٣٨) طابع راني - طابع راني
طابع (١٩٢١/٢٠).





(۳۹) مان رای مکواه
بتنوعات (۱۹۲۱) .



- الفن والتحليل
- الرمز والنفوس
- ذاتية الفرد
- العلاج بالفن
- تحليل الرسوم
- الأحلام والتعبير
- الجنس والحيئة
- الرمزية والسريالية
- الفن والتنفيذ

يشرح الكتاب الصلة بين تعبيرات الأطفال التشكيلية ومضامينها النفسية ، ويكشف الغطاء عن الكوامن المستترة في ذاتية الفرد والتي لها آثارها في التعبير الفني .

وبالتحليل يمكن الوصول الى اقوار النفوس ، والعمل بالتدريج على تنمية الفرد بصورة سوية .

ان رسوم الأطفال والفنانين تحمل دلالات نفسية تشير الى موقف المعبر العقلي . والوجداني . والجسمي ، وإلى تعصباته ، وقلقه ، ولون إيمانه . واستجاباته عموماً للعالم الخارجى . ويشرح الكتاب أهمية ذلك في بناء الشخصية .